

Biblioteca Adelphi 70

Alberto Savinio

NUOVA ENCICLOPEDIA



«Sono così scontento delle enciclopedie, che mi sono fatto questa enciclopedia mia propria e per mio uso personale. Arturo Schopenhauer era così scontento delle storie della filosofia, che si fece una storia della filosofia sua propria e per suo uso personale». Con questa lapidaria dichiarazione Alberto Savinio ci introduce a questa sua *Nuova enciclopedia*, a cui lavorò negli anni quaranta e che appare qui per la prima volta. Fin dalle prime pagine, dove spiccano gloriosamente le voci «Abat-jour» e «Abbiategrosso», si ha l'impressione di trovarsi di fronte all'opera che, proprio per l'irriverente paradossalità della sua forma, più di ogni altra è adatta a rappresentare la 'totalità Savinio', questo intricato coacervo di talenti che nascondeva uno dei rari grandi scrittori italiani di questo secolo. E se ormai tanti, in Italia e fuori d'Italia, concordano nel riconoscere il magistero del pittore e del narratore visionario, non altrettanta attenzione si è fatta finora a un lato di Savinio che si manifesta allo stato puro in queste pagine: la sua strepitosa 'intelligenza', l'acutezza di un pensiero senza timori, capace di passare agilmente dal ridicolo quotidiano al ridicolo universale, dalla metafisica ai segreti dello stile, dai *lapses* alla cronaca nera, da Apollo a Joséphine Baker, dal commento alle frasi del portiere a un frammento dei Presocratici. Animata in ogni voce da una stupefacente mobilità di spirito, questa enciclopedia così irriducibilmente 'personale' ci si presenta come un perfetto autoritratto, ma anche come un ritratto della nostra civiltà, giunta a quel punto di saggezza disperata in cui deve riconoscere che il suo sapere non può più appellarsi al sigillo di un'unità, mentre l'unica possibilità ancora intentata è quella di disperdersi amorosamente nei più disparati e divergenti meandri, senza fingere una coerenza da lungo tempo abbandonata. Unico filo comune fra queste «voci» rimane allora, forse, una ingiustificata serenità e ironia, una disponibilità al comico che aiuta nella grande opera di trasporre ogni scienza

in 'gaia scienza'. Ma è Savinio stesso, alla voce «Enciclopedia», a esporre con la massima lucidità le ragioni di questa sua impresa, nella quale molti, si può sperare, riconosceranno l'enciclopedia oggi più usabile e certamente l'unica che riservi sicure sorprese: «Oggi non c'è possibilità di *enciclopedia*. Oggi non c'è possibilità di *saper tutto*. Oggi non c'è possibilità di una scienza *circolare*, di una scienza *conchiusa*. Oggi non c'è *omogeneità* di cognizioni. Oggi non c'è *affinità spirituale* tra le cognizioni. Oggi non c'è *comune tendenza* delle conoscenze. Oggi c'è profondo squilibrio tra le conoscenze. Questa la ragione di quella 'crisi della civiltà' denunciata prima da Spengler e poi da Huizinga. E come ci può essere equilibrio, come ci può essere civiltà – che significa omogeneità nella *polis* – se alcuni uomini pensano alla curvatura dello spazio e al sesso dei metalli, e altri contemporaneamente pensano all'architettura tolemaica dell'universo? E poiché d'altra parte non c'è speranza che idee così lontane possano riunirsi e fondersi, conviene rassegnarsi a una crisi perpetua e sempre più grave della civiltà. Rinunciamo dunque a un ritorno alla omogeneità delle idee, ossia a un tipo passato di civiltà, e adoperiamoci a far convivere nella maniera meno cruenta le idee più disparate, ivi comprese le idee più disperate».

Le opere di Alberto Savinio (1892-1952) sono in corso di pubblicazione presso Adelphi. Tra i titoli più recenti ricordiamo *Scritti dispersi 1943-1952* (2004) e *La nascita di Venere* (2007).

In copertina: Alberto Savinio, *Atlante* (1927).

© ALBERTO SAVINIO by SIAE 2011

€ 28,00

BIBLIOTECA ADELPHI

70



IL SIGNOR A

Alberto Savinio

NUOVA
ENCICLOPEDIA



ADELPHI EDIZIONI

Settima edizione: maggio 2011

© 1977 ADELPHI EDIZIONI S.P.A. MILANO

WWW.ADELPHI.IT

ISBN 978-88-459-0104-1

INDICE

Abatino	17
Abat-jour	17
Abbategrasso	18
Accademia	19
Achille	19
Adamo	21
Agonia	23
Albero	23
Allodole	24
Amazzone	25
Ambrogio (santo)	27
Ameba	30
Amicizia	31
Amore	33
Anassagora	35
Angelus	38
Anima	38
Annibale	39

Antenati	40
Apollinaire	45
Apollo	49
Apparenza	51
Arte	52
Asteiotes	52
Atlantis (Nova Atlantis)	54
Attendere	55
Automobile	58
Autorità (abuso di)	59
Aviazione	60
Ballo	61
Barba	63
Baudelaire	67
Baule	70
Bere (utilmente)	70
Beyle (Arrigo)	71
Bibbia	75
Borghese	76
Borghesia	76
Brigida	80
Canto (e conto)	82
Capro (espiatorio)	83
Carcere	85
Carità	87
Cecov	88
Chateaubriand	90
Ciborio	92
Cinofilia	92
Civiltà (alimentare)	93

Classici	94
Comico	96
Comunismo sessuale	98
Contraddizione	102
Coscienza	103
Crudipittura	104
Culla	105
Cultura	105
Cupola	106
Cureti	108
Deliberazione	109
Dolci	110
Dolorismo	113
Don Chisciotte	117
Donna (barbiere)	118
Donna (superiore)	119
Donne	120
Dramma	120
Editori	128
Educazione	129
Enciclopedia	132
Enfasi	133
Equivoco	134
Ermocrate	136
Errore	136
Errori (sapienti)	137
Etimologia	138
Europa	139
Notte sull'Europa	151
Famiglie	153
Fanatismo	153

Fanciullo	154
Farcia	154
Fascista	154
Fato	155
Fede (e scienza)	156
Fiducia	157
Figli	157
Filisteismo	159
Flaubert	159
Flauto	160
Föhn	165
Fucile	166
Gas	167
Germanesimo	167
Germanesimo	182
Gigante	195
Giorno	196
Giostra	198
Decadenza della giostra	208
Ultimo contatto con la giostra	209
Giottismo	210
Giovani	211
Giovanna d'Arco	213
Giuramento	215
Grammatica	216
Grande (nel piccolo)	217
Hitler	219
Impressionisti	222
Infinito	222
Inghilterra	223
Intelligenza	224

Joy	226
Latino	228
Letterati	230
Libertà	231
Lingua	232
Lingua (nativa)	236
Lingue (e popoli)	237
Lutti	241
Macchie	242
Madre	244
Malandrini	245
Malinconia	246
Malintendere	246
Mandarinismo	249
Maometto	249
Mare	250
Mar (Nero)	252
Mastino	253
Giuseppe Mazzini	254
Memorie	257
Misticismo	257
Monte (Navale)	258
Moro	259
Naftalina	260
Nausea	262
Nazionalismo	263
Nazionalismo	264
Nerone	265
Neurastenia	266
Nietzsche	268
Nora (italiana)	271

Occidente	277
Olfatto	278
Olio	278
Ombra	279
Ombra	280
Omero	281
Onniscienza	281
Ordine	282
Orfeo	283
Orfeo (II)	284
Origine	284
Pagano	286
Papà	287
Passato	290
Poesia	291
Poesia	292
Popolo	292
Potere (tragico)	297
Profezie	297
Profondità	298
Pronomi	299
Prosa	301
Proust	305
Pudore	309
Punteggiatura	311
Questi	313
Realtà	316
Realtà (e illusione)	317
Refuso (felice)	318
Rettorica	319
Ritratto	322

Rivoluzionari	323
Romanticismo	323
Sale	327
Sanatori spontanei	328
Sebastiano (san)	329
Segnalazioni	330
Giorgio Bernardo Shaw	332
Silenzio (nel matrimonio)	338
Sogni	342
Solidarietà	349
Statura	350
Stendhalismo	351
Stile	352
Stretta (di mano)	352
Stupidità	353
Teatro	355
Telegrafo	362
Testa	363
Titoli	365
Tolleranza	367
Tragedia	367
Travestimento	375
Unità	382
Mancanza di unità	384
Vento	386
Verità	387
Vicinanza	387
Vita	388
Volontà	392
Voti	397
Zampironi	399
Zoografia	401

NUOVA ENCICLOPEDIA

NOTA DELL'EDITORE. Le voci che compongono questa *Nuova enciclopedia*, raccolte da Savinio stesso per una pubblicazione in volume soltanto adesso realizzata, apparvero, tranne alcune del tutto inedite, sotto forma di articoli sulla rivista « Domus » (gennaio 1941-ottobre 1942, numeri 157-178) e sui giornali: « La Stampa » (aprile 1942-luglio 1943), e « Corriere della Sera » (1947-1948). Al 1932 risale invece la voce GIOVANNA D'ARCO, breve saggio della serie Processi celebri, già edita sulla rivista « I Rostri » (Roma, IV, 2 febbraio 1932). Numerose altre voci, che lo scrittore non incluse nella *Nuova enciclopedia*, saranno pubblicate successivamente.

Le illustrazioni accompagnavano gli articoli pubblicati su « Domus »; quella intitolata *Dialetti* comparve nella voce BELLI, che Savinio escluse dalla presente raccolta.

Sono così scontento delle enciclopedie, che mi sono fatto questa enciclopedia mia propria e per mio uso personale. Arturo Schopenhauer era così scontento delle storie della filosofia, che si fece una storia della filosofia sua propria e per suo uso personale.

A.S.

ABATINO (conte Pepito). Nome del marito di Joséphine Baker, il quale, per il suo matrimonio con la famosa stella nera, ebbe un momento di celebrità internazionale. Quanto alla celebrità di cui a suo tempo godé la contessa Abatino, dirò che due anni fa, visitando a Guardiagrele la casa del poeta dialettale Modesto Della Porta, autore di *Ta-pù lu Trumbone d'accompagno*, trovai sul divano del salotto Joséphine Baker in istato di bambola, ossia in qualità di lare.

ABAT-JOUR. Prima voce del *Dizionario di Esotismi* di Antonio Jacono (Casa Editrice Marzocco, Firenze). Per la verità, in Italia io ho sempre sentito dire *paralume*. A scienza mia, una sola volta la voce abat-jour ha offeso il nostro idioma, nell'immediato dopoguerra, in una canzonetta che cominciava così:

Abat-jour che diffondi tua luce blu.

Da notare la soppressione dell'articolo in « che dif-

fondi tua luce », di panziniana eleganza. Per le parole straniere importate in Italia, ho l'esempio di mia suocera, nativa di Magliano de' Marsi. Mia suocera dice *pitigrì* e *grogrè*, ignorando perfettamente il francese e senza associare *pitigrì* a *petit-gris*, né *grogrè* a *gros-grain*. Per mia suocera, nativa di Magliano de' Marsi, *pitigrì* e *grogrè* sono parole di assoluta italianità, come *tavola*, *padre*, *anima*. Quando s'ignora il male, il male non è.

Interessante è cercare le ragioni che introducono presso noi certe parole straniere. Quasi sempre sono ragioni psicologiche. Conosco signore che dicono *renard* e *lapin*, e non direbbero *volpe* e *coniglio*. Richieste del perché, non mi hanno risposto precisamente, essendo donne, ma ho egualmente capito che la parola straniera (intendi: viva come suono ma incomprendibile come significato) stacca la voce dalla sua significazione materiale, e la assume in una specie di cielo mitico.

Un nostro poeta, ora accademico, mise in una sua poesia giovanile un verso francese di significato osceno. Gli domandai perché avesse scritto quel verso in una lingua straniera, mi rispose che lo aveva fatto per mascherarne l'oscenità. Siamo alle solite: si capovolge l'A per nascondere il bue, si dice *lapin* per nascondere il *coniglio*.

ABBIATEGRASSO. M'imbattei una volta in un giovin signore nativo di Abbiategrasso, il quale ostentava modi anglosassoni e si faceva venire la biancheria, diceva lui, da un camiciario di Bond Street. Dedicai a questo giovin signore un pezzetto su un giornale, intitolandolo *Un Imbecille*. Ma un giornale di Abbiategrasso aspramente mi attaccò, assicurandomi che mai un individuo di quella specie è nato ad Abbiategras-

so. Soffre l'innamorato al pensiero che l'amata mangia, digerisce ed espelle da sé il residuo della digestione.

ACCADEMIA. Per alcuni Accademia viene da Akàdemos, soprannome di Bacco, che significa 'liberatore'. Per altri viene dal nome dell'eroe eponimo Akàdemos o Ekàdemos. Né la varietà dei significati si ferma qui. Per mia zia, la marchesa Aglae Afan de Rivera, *accademie* erano i trattenimenti musicali nella sala della vecchia Filarmonica di Firenze; per mio zio, il barone Gustavo de Chirico, *accademie* erano gli studi di nudo, che dolcemente parlavano al suo vecchio cuore di scapolo; per mio fratello Giorgio de Chirico, Accademia è l'Accademia di Monaco di Baviera, nella quale egli studiò pittura tra il 1907 e il 1910, sotto la guida del professore H., il quale, come si seppe di poi, non aveva mai tenuto in mano né una matita né un pennello. Per me, Accademia è la speranza che un giorno la sezione delle lettere mi conceda [...].

ACHILLE. Gli antichi omeristi scrivevano il nome di Achille quando con due elle e quando con una, secondo il significato che gli volevano dare. Al nome del figlio di Peleo erano state immaginate due etimologie diverse: *Achilleus* era colui che « scaglia il dolore », ἀπὸ τοῦ ἄχος ἰάλλειν, e *Achileus* era colui che la divina provvidenza aveva annunciato come il « cordoglio d'Ilio », ἀπὸ τοῦ ἄχος τοῖς Ἰλιεύσιν. Comunque, il nome di Achille non doveva rimanere 'inesplicato', e similmente i nomi degli altri eroi, degli dei, delle cose. Come si sa, la freddura etimologica è molto frequente nei poemi omerici. Che più? la stessa

Pallade è freddurista, e termina il suo discorso all'assemblea degli dei su una freddura degna di Paolo Monelli, ossia su *Odisseo*, nome del politropo figlio di Laerte, e *odisào*, « odiare » (onde anche il nome di Odisseo va scritto quando con due e quando con una sola esse). L'etimologia è la psicologia del linguaggio, il modo di penetrare l'anima delle parole. Una mente etimologica trae infiniti godimenti dalle parole, i quali sono ignorati da coloro che non considerano le parole se non come suoni convenzionali; così come una mente psicologica trae infiniti godimenti dalla frequentazione degli uomini, i quali sono ignorati da coloro che non considerano l'uomo se non come una forma parlante e semovente. L'inerzia di tanti scrittori viene dalla mancanza di quella mente etimologica, che dà una così brulicante vivacità 'interiore' alla prosa di Giacomo Leopardi. Uomini che nascono, vivono, muoiono e non s'accorgono, per esempio, che *olezzo*, per effetto di un semplice o privativo, è la voce antitetica di *lezzo*; che *innocente* è il contrario di *nocente*; che *tiranno* era originariamente colui che custodiva i formaggi. Ignorano nonché l'amore alle parole (« filologia ») ma anche il 'gioco' delle parole (ignorano del resto anche gli altri 'giochi' della vita, e la loro vita è spenta e muta come la morte). La ricerca dell'ètimo è uno dei principali motivi dell'intelligenza (da *motus* e come contrapposto a « quietivo ») e però lo si trova allo stato grezzo nelle persone incolte, ossia in coloro nei quali l'apparenza, la finzione, il velo della coltura non hanno spento ancora curiosità e desiderio di ricerca. Così, per etimologica curiosità di scoprire il 'perché' delle parole, mia suocera chiama *appetitivo* l'aperitivo e mia cognata chiama *Balneari* le Baleari. Quanto più interessanti, quanto più commoventi questi errori, del continuare a dire *aperitivo* e *Baleari* e non domandarsi perché.

ADAMO. Nome del primo uomo. Per meglio dire, nome di un uomo che non è mai esistito. Ulisse disse a Polifemo che si chiamava Nessuno: poteva dirgli che si chiamava Adamo, e sarebbe stato lo stesso. Tanto meno Adamo è esistito nella forma che gli ha dato Michelangelo: il naso greco, i muscoli allungati, la membratura armoniosa dell'atleta perfetto. Sulla vetta suprema del Principato di Monaco, sorge una edicola adibita a museo di antropologia preistorica. E là, dentro una saletta onde lo sguardo spazia su un mare sconfinato sul quale di minuto in minuto si aspetta di veder spuntare la vela d'Isotta, in mezzo alle vetrine in cui gli scheletri trovati al Cavillon e alla Grotta dei Fanciulli giacciono nel loro letto di polvere, è collocata una testa di gesso, più gorilla che uomo, nella quale l'ignoto scultore ha riassunto i caratteri della razza Grimaldi. Quella testa somiglia all'Adamo della cappella Sistina, quanto io somiglio a Greta Garbo. *Usque tandem* l'inesistito Adamo continuerà a riempire la carica di padre del genere umano? L'uomo è ancora estremamente puerile. Il suo compendonio ha bisogno di appoggi, di rappresentazioni adeguate alle sue rozze possibilità, di miti distesi in maniera narrativa o figurati in maniera plastica. L'antropologia preistorica non fornisce all'uomo il mito desiderato, che invece gli fornisce il libro del *Genesis*. Segno non di quanto l'arte è superiore alla scienza, ma di quanto rudimentali sono ancora le facoltà intellettive dell'uomo. Il giorno in cui Goethe scopri l'osso intermascellare, e rimosse l'ultimo ostacolo che ingombrava ancora la strada dell'evoluzionismo, Adamo avrebbe dovuto cessare istantaneamente di esistere e l'uomo di essere una diretta emanazione di Dio. Eppure la scoperta dell'osso intermascellare non fece una scalfitura alla reputazione di Adamo, alla sua situazione. Le rivoluzioni della scienza si svolgono senza recar disturbo ai miti, se la rivoluzione copernicana non vieta alla massima parte degli uomini di vivere e pensare in maniera squisitamente tolemaica,

se la rivoluzione darviniana non vieta alla massima parte degli uomini di considerare l'uomo come centro dell'universo. Come potrebbe essere altrimenti? Le scoperte che l'uomo fa, le sempre nuove cognizioni che egli acquista non fanno anche sì che l'uomo cessi di essere uomo. E allora? La maggiore tragedia dell'uomo è questa, che qualunque cosa egli riesca a pensare, continuerà sempre a essere uomo e soltanto uomo.

Adamo, come voce, è in relazione col vocabolo *adhâ-mâh*, « suolo », derivato dalla radice 'dm, « essere rosso bruno », ossia del colore della terra argillosa con la quale fu plasmato, dicono, il primo uomo.

Nelle pitture delle tombe sotterranee di Tarquinia, i corpi degli uomini sono rossobruni e quelli delle donne bianchi. Una conferma forse della origine fenicia degli Etruschi, dell'esistenza nella loro misteriosa lingua della radice 'dm? Resta a dire che nella tomba « dei Tori », tra gli uomini rossobruni e le donne bianche, ho trovato anche degli uomini rosa...

L'uomo, i Turchi lo chiamano *adâm*. Una notte dell'ottobre 1918, io scoprii nella città di Monastir una donna presso una fontana. Era uscita di nascosto a bere, come lo sciacallo scende nottetempo a dissestarsi al fiume. Era una dolmea, l'ultima meretrice rimasta in quella città devastata dalla guerra, e si nascondeva per sfuggire alle brame dei soldati. La rincorai, la confortai, ed essa, nella parola « *adâm! adâm!* », che ripeteva come un tragico ritornello, esprimeva tutto l'orrore che le ispirava la genia dei maschi. Pensai che anche nella vecchia più decrepita, anche nella donna costretta a praticare il meretricio, si perpetua la vergine e il suo terrore del maschio spaventoso e predace. Come non giustificare la maggiore simpatia, la maggior fiducia che ispira l'uomo 'rosa'?

Quando ama liberamente, la donna turca non chiama il suo uomo *adâm*, ma *aslân*, che significa leone. Si afferra al vello del petto, e ripete con voce d'amore: « *aslanùm!* », « mio leone! ».

Dice la canzone:

Pigliamo il treno - la ferrovia.

Tutti in Turchia - ci tocca andar.

AGONIA. Quando si parte l'anima feroce / Dal corpo ond'ella stessa s'è disvelta... In questi due versi che Pier delle Vigne dice a Dante nel canto decimotercio dell'*Inferno*, il senso è intero della parola agonia, reso anche più violento dalla morte volontaria. Ma sempre la parola *agonia* giustifica il suo letterale significato di combattimento, e definisce il supremo combattimento dell'uomo con la morte. Anche più esplicitamente i tedeschi dicono *Todeskampf*. Tuttavia, e come un recente e dolorosissimo esempio mi ha mostrato, l'agonia è meno un combattimento che un terribile sforzo 'per passare'. Così angusta dunque la porta dell'aldilà? Sì. A tal segno che la nostra cooperazione alla persona amata che sta per lasciarci, è meno di aiutarla a rimanere 'di qua', che aiutarla - terribile a dirsi - a passare 'di là'.

ALBERO. Enrico Galassi, amico carissimo, artista geniale, colui che disegnò la pianta della mia casa in Versilia, località Poveromo, e un giorno mi offrì questo *mègaron* straordinario, candido e compiuto in mezzo alla foresta, come le fate una volta offrivano castelli istantanei ai bambini che se li erano meritati; Enrico Galassi ha posto davanti alla mia casa un muro a S (forse per 'firmare' la costruzione morganea con l'iniziale del mio nome) che con ciascuna delle sue volute circonda una quercia. Così nell'architettura di un nostro contemporaneo si ripetono i temi delle più antiche costruzioni: quale prova migliore della

sua grande serietà di artista? Le prime colonne non erano di pietra fabbricate dall'uomo, ma colonne *naturali*, molto spesso alberi, intorno ai quali si edificava la casa. Dice Ulisse nel libro xxiii dell'*Odissea*: « Nel mezzo del recinto un ulivo vigoroso spandeva il fogliame e il suo tronco era come un grosso pilastro: intorno a esso io alzai i muri della nostra camera, e poi che l'ebbi munita di una porta di legno pieno e privo di fessure, sfrondai l'ulivo, sbobzai il tronco fino alla radice, poi, squadrato che l'ebbi e levigato, inchiavardai su esso il letto ». Eguale, nella *Volsunga Saga*, la grande sala di un re è costruita intorno a un grande albero, e in questo senso è probabilmente da interpretare il proverbio islandese: *Verdhr eik at faga, er undir skal bua* « Dobbiamo onorare la quercia sotto la quale abitiamo ». Del resto l'albero che regge la casa dell'uomo non è se non l'imitazione dell'albero di Brahma » (un *asvattha* o *ficus religiosa*) e di tutti gli altri alberi cosmici, o colonne, o Atlanti che reggono la volta celeste. Non c'è pericolo che gli alberi cosmici cedano un giorno e il cielo crolli sulla terra? Alcuni legati celti erano stati ricevuti da Alessandro il macedone. « Che cosa temete di più al mondo? » domandò a essi il baldanzoso re, intimamente sperando che costoro rispondessero: « La tua potenza, o re », o qualcosa di simile; ma i legati dissero: « Uomo non ci fa paura, la sola cosa che temiamo è che il cielo ci caschi addosso ». E questo timore, nell'animo di quei legati, non era metaforico ma reale.

ALLODOLE. Stendhal scrive a p. 81 del I vol. delle sue *Promenades dans Rome*: « Ho assistito nel 1824 alla beatificazione di San Giuliano. Il nuovo santo è stato innalzato a questa dignità, perché entrato un venerdì nella casa di un ghiottone e viste sulla tavo-

la delle allodole arrostate, le restituì alla vita e rese così impossibile il peccato, mentre quei vivaci uccelletti se ne uscivano volando dalla finestra ».

AMAZZONE. Il passato ha una sorte difficile. Non basta morire per acquistare diritto al rispetto, come danno a credere gli annunci mortuarii e le lapidi dei cimiteri. Anche il passato va soggetto alla variabilità degli umori. L'instabilità delle cose terrene continua a operare anche nella zona del definitivo e del fisso. Dante che noi salutiamo sommo poeta, il Settecento lo teneva per un barbaro noioso. Prima di diventare venerabile, il passato ha da traversare condizioni meno privilegiate, fra cui una nella quale esso è bellamente preso in giro dagli uomini del presente. Questo passato ridicoleggiato è il passato prossimo. È istintivo all'uomo ridere di ciò che lo ha immediatamente preceduto; nel che l'uomo manifesta il disprezzo per la parte più poveramente umana di sé che vede rappresentata nel passato prossimo, e ripudia ciò che egli stesso non vorrebbe essere e crede di non essere, ma che in fondo ha il sospetto e la paura di essere, o almeno di diventare. L'uomo crede continuamente di aver superato il proprio passato prossimo, e la gioia che ne risente è tale da vincere perfino il rispetto che il figlio deve ai genitori. Chi assicura però che questo superamento non è un'illusione? Nessuno; e l'incertezza perdura: ma questa incertezza, anziché spegnere il riso, lo stimola maggiormente, ed è perché in fondo noi sentiamo che ridendo del nostro passato prossimo ridiamo anche di noi stessi, che il riso che suscita in noi il ridicolo, lo scadente, il misero del nostro passato prossimo non è né puro né schietto, ma venato di malignità e di un certo quale compiacimento masochista. Ripeto: la venerabilità del passato è questione di tempo. Di una statua di Papi-

niano non si ride più, ma si ride della fotografia di un ministro del commercio che in tuba e prefettizia inaugura nella primavera del 1902 una mostra zootecnica. Intorno al « ridicolo » Ottocento si era costituita una industria della presa in giro, che per alcuni anni ha alimentato di sé numeri unici e settimanali, riviste di varietà e film; e se oggi la sua attività tira un poco a scemare, è perché tutto finisce quaggiù per venire a fastidio, anche la presentazione a scopo umoristico di una signora con le maniche a coscia e l'asprì sul cappello, e di un signore con i baffi a manico di violino e il colletto tipo « favorisca in questura ». Anche la presentazione dei vecchi film risponde in parte a questo insano bisogno di ridere del nostro passato prossimo. Possiamo credere quello che dicono i mistici del cinematografo, che i film del 1916 vanno guardati con la medesima archeologica affezione con cui Michelangelo cieco palpava il torso del Belvedere? Quando nella esumazione di antiche pellicole Leda Gys appare tremolante e spasimante sullo schermo, le risate in platea scrosciano senza pietà. La domanda che davanti a quei « documenti » del passato viene spontanea alle labbra - alle labbra degli ingenui, è questa: « Come facevano le donne allora a conciarsi a quel modo? ». Questa medesima domanda però veniva spontanea anche alle donne del 1925, le quali si credevano uscite da un passato buio e ridicolo ed entrate in un luminoso presente tutto scioltezza e buon gusto; ma sotto i loro cappelli a campana e le loro tuniche con la vita alle ginocchia, le donne del 1925 suscitano a loro volta lo stupore e il riso dell'amazzone in gonna cortissima, capelli alla Giovanna d'Arco e borsa da ciclista pendula dalla spalla, che è la corrente e tirata a serie donna dei nostri giorni. Che per evoluzione di costumi e mutamenti di moda la donna abbia dimesso l'orientale e pigra condizione della sultana e sia gagliardamente avviata al perfetto amazzonismo, nessuno si sogna di contestarlo. C'è un particolare però che ombra un po-

co questo nitore e lascia perplessi, ed è la calzatura. Ostava al passo svelto e sicuro, così necessario a chi vuol farsi padrone della vita, quel tacco altissimo e incurvato a poppa di nave che Alfredo Panzini nel suo *Dizionario Moderno* chiama tacco *lui kinz*; ma la scarpa « ortopedica » favorisce forse questo passo conquistatore? Pensi l'amazzone d'oggi, vacillante eppur spavalda sopra i suoi trampoli, che tra vent'anni e forse meno altre donne rideranno di lei.

AMBROGIO (SANTO). Non ho simpatia per i santi. Non ho simpatia per l'uomo mistico. L'uomo mistico mi ispira paura e repulsione. Come l'uomo cieco. Come l'uomo senza occhi, né bocca, né naso, né orecchi. Come l'uomo di ferro e vuoto di coscienza, che inaspettatamente si butta su noi e ci schiaccia. Come l'uomo di fuoco e buio d'intelligenza, che inaspettatamente si butta su noi e ci brucia. Come l'uomo che è un intruso nel nostro mondo e un nemico, e per invisibili, misteriosi segni comunica, o crede comunicare con un mondo diverso. All'ispirato da Dio preferisco l'ispirato dalla musa. È più amabile e soprattutto meno pericoloso. Anzi non è pericoloso affatto. Anzi è benefico perché, artista, ama le cose terrene e, quando e come può, le migliora.

Di Ambrogio resta da stabilire se era più santo che artista. Io dico artista. Nell'*Esamerone*, la maggiore opera letteraria di Ambrogio, il capitolo sul mare anticipa di quindici secoli i *Canti di Maldoror*. Ambrogio canta gli elementi con spirito teistico, Ducasse con spirito satanico, ma le loro voci si somigliano: fratelli entrambi nella poesia. C'era in Ambrogio, come in Nietzsche, l'intellettualistico gusto dei giochi filologici (cfr. nel citato *Esamerone* l'esegesi della tentazione del serpente nel paradiso terrestre). Poeta si considerava egli stesso, poeta 'a successo', e nel discor-

so contro Assenzio esclama: « Dicono che io abbia ammalato il popolo con i versi dei miei inni, né io voglio negarlo ».

Romano, Ambrogio fece la sua cultura sacra sugli scrittori greci, che riconosceva superiori. Cristiano, aveva una perfetta conoscenza di Virgilio, che imitò in molte sue pagine, una conoscenza diretta di Cicerone, Sallustio, Seneca, Omero, Platone, Senofonte, e indiretta, attraverso Filone, di Sofocle e di Euripide.

L'antipatia che io ho espresso per l'uomo mistico, è l'antipatia del vertebrato per l'invertebrato. La simpatia che io proclamo per Ambrogio, è la simpatia che un uomo ha per un altro uomo di mente similmente orientata e collega nell'arte. La simpatia dell'uomo di lettere per l'uomo di lettere, è la simpatia che il vertebrato 'anche nella mente', ha per un altro vertebrato 'anche nella mente'. Del letterato, Ambrogio soffrì anche le ingiurie. Ambrogio, come noi, fu stroncato. Lo stroncò San Girolamo, nella sua traduzione del libro di Didimo sullo Spirito Santo. Notevole l'amore per la musica di Ambrogio, da avvicinare all'amore per la musica di un altro santo, molto vicino a noi nel tempo, e molto vicino per indole, amisticismo, fattività ad Ambrogio: Giovanni Bosco. Questi trattava da pari a pari con Cavour, Rattazzi, Vittorio Emanuele II; Ambrogio trattava con Stilicone. E Stilicone aveva tanta fiducia nel vescovo di Milano, che quando questi si ammalò e stava per morire, Stilicone lo supplicò che pregasse Dio di differirgli la morte, per ritardare il disastro dell'Italia. Come si vede, il guerriero fidava più nelle virtù del vescovo, che nelle sue proprie armi.

Benché santo, con Ambrogio si poteva ragionare, lavorare, ricrearsi. Non per nulla Ambrogio era vescovo di Milano, città saggia, umana, critica. Ambrogio lavorava di notte, come per tanti anni anche noi. Scriveva di sua mano - come noi. Un giorno, mentre dettava a Paolino il commento del salmo XLIV (non sempre dunque Ambrogio scriveva di sua mano: cuo-

ce doversi contraddire così presto! colpa dei testi sui quali ci documentiamo) un globo di fuoco gli si accese sulla testa, gli entrò in bocca, gli fece splendere la faccia. Miracolo. Ma che poteva capitare anche a un personaggio di Omero. Non c'è il mortifero, lo stilizzato, il preraffaellitico dei tipici miracoli cristiani. Globi di fuoco si possono accendere anche sulla nostra testa. Anzi li aspettiamo.

Ambrogio fu strenuo avversario di Ario, questo Renan avanti lettera. L'arianismo fu un tentativo di laicizzare, di nazionalizzare la Chiesa. Come tale, lo Stato lo favoriva. L'arianismo oggi avrebbe probabilità di tornare in voga, se la Chiesa fosse potente come al tempo di Ambrogio. Le lotte fra ariani e ortodossi talvolta avevano carattere di violenza, talaltra di comicità. Leonzio, vescovo di Antiochia, quando nella sua chiesa si dicevano i salmi, e gli ortodossi aspettavano che dicesse: « Gloria al Padre, al Figlio e allo Spirito Santo », e gli ariani: « Gloria al Padre per mezzo del Figlio nello Spirito Santo », Leonzio, dopo le prime battute, si faceva venire un accesso di tosse, nel quale confondeva le due versioni. Si conoscono le malattie diplomatiche: meno note sono le tossi diplomatiche. Ario morì in un « agiamento », cioè a dire in una pubblica latrina di Costantinopoli nel 335, « crepato per il mezzo », come dicono le antiche storie. Quindici secoli dopo, Albert Thomas morì in un « agiamento » di Parigi. Perché questa similitudine di morte tra il capo dell'eresia ariana e il direttore del B.I.T. (*bureau international du travail*)? Imperscrutabili le vie della Provvidenza.

Nel 1097, i crociati milanesi mossero da piazza San Sepolcro, comandati da Ottone Visconti, alla volta di Gerusalemme. In testa marciava il vescovo Anselmo da Bovisio, reggendo un braccio di Sant'Ambrogio. Ambrogio, questo santo così equilibrato, così umano, avrebbe disapprovato un gesto così disumano. Ai morti si fa dire, si fa fare ciò che in vita essi non avrebbero né fatto né detto. Quale maggiore vigliaccheria?

Diversamente da Sant'Agostino, che a ogni piè spinto ricorda nei suoi scritti Santa Monica, Ambrogio, pur non meno poligrafo del vescovo d'Ipbona, tace rigorosamente, misteriosamente di sua madre. Perché? Gli ermafrodizzanti nutrono per la propria madre un più che amore: un culto che, morta la madre, trasferiscono talvolta su altra donna 'materna'. La esaltano, la indiano, la madonnizzano. Danno alla madre anche l'amore destinato ad altre donne, sicché le 'altre' donne ne rimangono prive. Ora, d'altra parte, quale significato superermista dare a questo più che pudore per la propria madre? Questo non parlarne mai? Questo nasconderla?

AMEBA. La prima volta che il mio amico V. venne a cena da me, mi domandò appena entrato dove fosse il gabinetto, e ci rimase chiuso dentro un'ora e mezza. Soffriva di ameba il disgraziato. Questa malattia di origine tropicale, che dà la dissenteria cosiddetta amebica, si chiama così dal greco *amoibaios*, mutevole, per la forma mutevole del microorganismo che la genera. Fino a un certo tempo l'Europa guardò l'Asia con desiderio, forse nella speranza di scoprire la camera da letto del sole, e l'Asia in scambio di cortesia mandava all'Europa le sue malattie più scelte, a cominciare dalla sceltissima peste nera. Poi l'Europa smise di guardare l'Asia con desiderio, e l'Asia non mandò più all'Europa le sue malattie. Oggi non è che la peste sia scomparsa, ma nel suo *Drang nach Westen* essa si ferma alle porte dell'Europa, che non oltrepassa. Si è creduto che la fermassero i perfezionati sistemi profilattici dell'Europa, ma era un errore: la peste non attacca più l'Europa, non la vuole più attaccare - semplicemente. È l'Africa invece, cui l'Europa si è volta a guardare con desiderio, che ora spedisce all'Europa i suoi morbi più squisiti, fra cui

questa ameba che essa trasmette sulla buccia tigrata e fragrante delle banane. Il destinato a essere amato rilutta a lasciarsi amare, forse per quel che di nemico è nell'amore. Sull'Africa come sede della futura civiltà, leggete le profetiche parole di Giulio Verne, nel suo bellissimo libro *Sei settimane in pallone*.

AMICIZIA. L'Amicizia precede l'Amore non solo nell'ordine alfabetico ma anche in quello morale, e dell'Amore l'Amicizia è la forma più pura e disinteressata. Per bene capire il carattere disinteressato dell'Amicizia, è necessario capire anzitutto il carattere interessato dell'Amore. L'Amore è una forma di associazione intesa a fini più o meno confessabili, nell'Amicizia invece le parti contraenti non si associano in vista di un fine, si per il solo assaporamento del sentimento amicistico. Diversamente dall'Amore perciò che somiglia alla musica drammatica la quale invocantemente canta 'per una risposta', l'Amicizia somiglia alla musica astratta che si appaga del suo contrappuntistico gioco e altro non chiede. Più crudamente che altrove il carattere interessato dell'Amore appare nel matrimonio, allorché l'Amore sparisce e lascia scoperte le ragioni 'sociali' del matrimonio, come la bassa marea lascia scoperta la rena sparsa di cocci rotti, cappelli sfondi, vecchie scarpe e aperte la bocca chiodata come piccoli cocodrilli. Moglie e marito arrivano all'odio e desiderano di vivere lontanissimi uno dall'altra, ma tornano istantaneamente a unirsi e a riaccordarsi, non appena qualcosa o qualcuno minaccia le ragioni 'sociali' del loro matrimonio, o tenta soltanto di metterle in dubbio. Che cosa determina questo costante fondo di male dell'Amore? Forse la disparità fra le parti, che in Amore sembra condizione indispensabile, mentre condizione indispensabile dell'Amicizia è la parità, onde il detto del filosofo antico, *amicitia inter ae-*

quales. Ragione fortissima che alimenta il fuoco d'Amore è secondo i casi o di dominare o di essere dominato. Questa seconda condizione non è men dolce della prima, e siccome nella vita sociale la maggioranza degli uomini amano servire, così nell'Amore la maggioranza degli amanti amano lasciarsi dominare. E se l'uomo nella coppia non è capace di quel dominio che generalmente è dell'uomo, esso dominio passa alla donna ed è anche più autoritariamente esercitato. Ora come può esserci felicità di purezza, se c'è autorità da una parte e sudditanza dall'altra? Tuttavia, il sommettere altri a sé, e così il sentirsi sommerso altrui, per quanto piacere possano procurare ai sensi e all'anima, contengono in sé i germi della ribellione, dell'odio, della vendetta, e Amore però non c'è in fondo al quale non giacciono, sia pure sopite, queste varie forme del male, le quali d'un tratto si destano, salgono in superficie, diventano vivissime e piene di una tremenda volontà di azione. Quante volte, e specie nel pieno dell'amore, non siamo sorpresi da una subitanea volontà di vendetta sulla persona amata, di straziarla magari, come una conclusione non premeditata, ma 'naturale' egualmente di questo nostro Amore... Vendicarci di che? Del nostro stesso amare. Perché l'Amore è, sì, un sentimento naturale e cui la natura spinge con tutte le sue forze, ma del quale tuttavia l'uomo sente l'insidioso agguato e al quale cerca in tutti i modi di sottrarsi; e la paura, la vergogna che l'innamorato sente del suo stato, dimostra che l'Amore pone l'uomo in una posizione profondamente spiacevole (spiacevole e umiliante ai sentimenti 'superiori' dell'uomo, e chi di questi sentimenti manca, ossia l'uomo comune, non ha ragione di vergognarsi dell'Amore, come infatti non se ne vergogna) e della quale egli ha meno ragioni di gloriarsi che di arrossire. E su chi più legittimamente vendicarsi di questa ingloriosa trappola nella quale siamo caduti, di questo marchio che portiamo in faccia, di questa vergogna che ci vieta di passare tra gli uomini a testa al-

ta, sicuri della nostra *forte innocenza*, della nostra *eroica castità* - su chi più legittimamente vendicarci, se non sulla persona stessa che amiamo? Quando la disparità fra gli amanti sparisce, e assieme non sparisce anche l'Amore, come quasi sempre avviene, allora l'Amore in questi casi rarissimi ed eccelsi diventa Amicizia. È questo il *miracolo* che Nora invoca prima di abbandonare la casa di Torvaldo Helmer. È questo il miracolo che anche noi aspettiamo, e che avvenga non solo per Nora e Torvaldo, ma per tutte le Nore e tutti i Torvaldi, compresa te Nora-Maria e compreso io-Torvaldo, e così pure per i padri e i figli, le madri e le figlie; e sparisca l'insano Amore senza Amicizia, e luce d'Amicizia si spanda sul mondo.

AMORE. Alla voce « amore » io non risponderò direttamente, sì per mezzo di una singolare avventura capitata a Salonico, nel 1917, al mio amico Aniceto P., e nella quale io non ebbi parte. Dire che non rispondo direttamente alla voce « amore » per mancanza di esperienza, sarebbe da parte mia una civetteria priva di gusto e di eleganza. E per viltà? Neppure, ma forse per mancanza di soggetto. Chi può vantare una 'completa' esperienza dell'amore? Solo un mostro di molteplicità, un uomo-polipo fornito di tanti tentacoli, quanti sono gl'innumerabili desiderii che danno al nostro vivere un'apparenza di senso, un'illusione di necessità, e che tutti assieme costituiscono il grande inganno della vita. E di quale amore si parla? L'esame generale della quistione ci porterebbe un'altra volta in altomare, e soltanto l'esame particolare di ciascun genere d'amore potrebbe fornirci forse qualche lume: amore dell'uomo a Dio e reciprocamente, amore dei figli per i genitori e reciprocamente, amore fraterno, amore della gloria, della ricchezza, delle arti, amore sessuale, amore platonico, amore per le

bestie, per la natura grezza o per quella manufatta, amore per se stessi, ecc. ecc. Ma anche l'esame 'specializzato' di ciascun genere d'amore ci lascerebbe probabilmente con un pugno di mosche. È una ragione ineluttabile quella che vieta tra noi e l'amore ogni possibilità d'incontro; ed è che nel punto stesso in cui l'amore sta per nascere, l'amore muore. (Che brutta unione fanno queste due parole: due caramelle ammolite dal caldo e appiccicate assieme). Muore soltanto l'amore dei sensi, come purtroppo sappiamo? No, ma qualunque amore, anche quello della ricchezza, che muore nell'atto stesso in cui l'uomo acquista la ricchezza. Durano solo gli amori inappagabili, gli amori che *non hanno possibilità di arrivare all'amore*, ossia al possesso della cosa desiderata. Come l'amore della vecchia zitella per il suo pechinese; perché salvo in casi di sadismo sovracuto, la vecchia zitella pur nei più accecanti accessi passionali e isterici, non supera nelle affettuose manipolazioni del suo pechinese il limite oltre il quale essa stritolerebbe tra le sue mani amorose la bestiola per farla sua, al che l'avvia l'accesso passionale e isterico: l'amore. Altra ragione che vieta l'attuazione dell'amore, ossia il risul-tamento in senso amorico del desiderio, è che nel momento in cui entriamo in possesso della cosa amata, l'amore per la cosa amata perde il suo carattere transitivo, si confonde con l'amorproprio e da questo è assorbito. Stupisce la donna che nel momento in cui l'uomo dovrebbe essere più amoroso che mai, ridiventa egoista e incomunicante. Anche negli amori più grandi, negli amori sublimi, nell'amore di Petrarca per Laura, l'amante ama se stesso, e in questo caso anzi l'intransitività dell'amore è provata dal suo impoetarsi, dal suo cristallizzarsi nello stato 'intransitivo' per eccellenza. L'amore dunque? L'amore propriamente non esiste. È una ipotesi, una grande, una smisurata ipotesi. Per un errore di concetto quanto d'espressione, la cui origine si perde nella notte del linguaggio, si confonde l'amore con la « preparazio-

ne dell'amore », ossia col desiderio. Anche qui la filologia ci soccorre. « *Amore* lat. *amor-rem* da *amare* affine al gr. MAO *desidero* (e così pure *amare* per *camare* dalla radice sscr-zend KA, KAM, *desiderare*) indica piuttosto l'effetto della naturale inclinazione e della passione suscitata dalle attrattive della forma esterna, che il risultato della scelta e della riflessione, quello che i Romani espressero colla voce *diligere* composta da *legere* che significa *scegliere* ». Ed è bene che sia così. Desiderio è l'illimitato, l'infinito. Amore è la morte. (Nuovo significato da dare al binomio amore-morte). E ora dovrei passare a parlare del desiderio, ossia di ciò che in effetto è l'amore. Ma qui davvero mi manca l'esperienza, o piuttosto mi va mancando. I desideri ci tengono fermi alla vita, come gli ormeggi tengono ferma la nave al porto. Ma a poco a poco i desideri muoiono, gli ormeggi si rompono senza che noi ce ne accorgiamo, e domani la nostra nave salperà tranquilla e libera di desideri. Si avvererà allora la 'grande ipotesi'? Mi rimarrebbe da riferire la singolare avventura capitata a Salonico, nel 1917, al mio amico Aniceto, la quale risponde 'direttamente' alla voce « amore ». In verità quest'avventura è l'incontro fatto dal mio amico Aniceto, in una camera del consolato russo di Salonico, di Psiche, ancor calda di lacrime e palpitante di dolore perché Eros l'aveva abbandonata. Ma quest'avventura risponde anche troppo direttamente alla voce « amore ». E su questa voce è bene calare un velo. Fra tante sciocchezze, Marcel Prévost disse una volta anche una cosa giusta: « *Il y a toujours quelque chose de mal dans l'amour* ».

ANASSAGORA. La Grecia ha creato dei miti, altri miti si sono creati intorno a lei. Questa primavera storica, questo momento di rarissima felicità, questo in-

termezzo di umanità suprema, questo lago lucidissimo in cui si è specchiato ancorché brevemente il sorriso degli dei, questa oasi così singolarmente serena in mezzo ai torbidi annali del mondo; questo momento insomma di poesia che altro è se non un mito brillante ma sospetto? Mito altresì la tanto decantata liberalità di Atene. È il 460 a.C., e circa quest'anno, nella ionia città di Clazomene nasce uno di quegli uomini singolari, che per cercare la felicità altrove che nelle cose appetite dai più, vanno sotto nome di saggi. Nobile qualità. Non si capisce tuttavia perché questo 'altro' modo di cercare la felicità, sia considerato così diverso da quello che consiste a palpare le donne negli autobus, prendere l'aperitivo in via Veneto e 'fare' il pocherino. Anzi, per meglio segnare la differenza, non si dice neppure che il saggio 'cerca la felicità'. Eppure il modo con cui il saggio cerca di procurarsi la felicità, è il meno puro di tutti, e - non ce lo nascondiamo - il più pericoloso. Anassagora nacque ricco, ma abbandonò i beni di cui fortuna lo aveva provveduto, per più liberamente dedicarsi alla scienza. (E anche questo rivela quanto la ricerca della felicità per mezzo della scienza, è più solitaria, più gelosa, più viziosa degli altri modi di ricerca). Voltaire stimava per parte sua che la condizione di filosofo vuol essere confortata da un reddito annuo di centomila franchi. Chi dei due avrà ragione? A testimonianza di Aristotele, sappiamo che già nel IV secolo Anassagora era considerato uno che pratica la « vita teoretica ». Anassagora fu il primo filosofo, o come dire il primo « uomo di scienza » che si venne a stabilire in Atene. Benché fosse per diventare il centro politico del mondo greco, Atene quanto a sé non aveva ancora dato i natali a « uomini di scienza ». Non solo, l'ateniese era ostilissimo a qualunque forma di ricerca. Nel tempo del suo massimo splendore, Atene era ben lungi dal costituire un centro in cui la libera ricerca si potesse praticare senza impedimenti né pericolo. Anassagora, Socrate, Aristotele,

benché imputati di delitti più politici che eresiaci, e condannati meno come eretici che come novatori in materia di religione, furono vittime, ciascuno in grado diverso, della bigotteria democratica di Atene. Capitato in un ambiente di tal genere, non deve maravigliare se il 'signor Nous' cadde indi a poco nelle grinfie di quei magistrati facinorosi, cui incombeva l'igienico ufficio di far rispettare le deità ufficiali. Oscuri i particolari del processo di Anassagora, contraddittorie le versioni di Satiro e di Sozione. Dice questo: accusatore, Cleone; accusa: aver chiamato il Sole una massa incandescente; sentenza: multa di cinque talenti. E quello: accusatore, Tucidide figlio di Melesia; accusa: empietà e medismo; sentenza: condannato a morte in contumacia. Da Platone sappiamo che si rimproverava ad Anassagora di insegnare che il Sole è una pietra incandescente e la Luna fatta di terra. Tuttavia, in mezzo a questo folto 'medievale', che così sintomaticamente macchia la tersità del più fulgido secolo della Grecia, una felice radura si apre, brilla d'un tratto un particolare leggendariamente greco: l'amicizia, e non sentimentale soltanto, ma efficace e operosa, di Pericle per il filosofo perseguitato. Anassagora, dice Ermippo, era in prigione e condannato a morte, allorché Pericle lo liberò e aiutò a fuggire, e rimproverò assieme agli ateniesi il loro vergognoso comportamento. Esiliato, Anassagora ritornò nella Jonia originaria e si ridusse a Lampsaco. Ivi fondò una scuola e morì carico di anni. In memoria di lui, i lampsachesi edificarono un tempio «allo Spirito e alla Verità». (In quale data precisa nasce la massoneria?). L'anniversario della sua morte era giorno di festa per gli scolari di Lampsaco. Così aveva voluto lo stesso 'signor Nous', perché costui, che tutta la vita aveva pensato che la scienza è una grande felicità, prima di morire capì che il sonno della scienza è per noi una felicità anche più grande.

ANGELUS. Nell'*Inno a Maria*, Alessandro Manzoni accenna alla preghiera dell'Angelus, che si ripete in tre ore diverse del giorno:

Te, quando sorge, e quando cade il die,
E quando il sole a mezzo corso il parte,
Saluta il bronzo che le turbe pie
Invita ad onorarte.

Se i nostri maggiori poeti usano una lingua talmente 'deformata' dal vizio letterario, come stupire della poca vivacità di tanta nostra poesia anche bellissima, dell'ombra in cui essa si giace, del poco affetto che ispira?

ANIMA. Per dare in immagine il distacco dell'anima dal corpo, ricorderemo una storiella che raccontava Lanfranconi, di come l'uomo può perdere l'orologio. Così: l'uomo esce a passeggio portandosi l'orologio nel taschino, a un certo punto l'orologio si ferma e l'uomo continua a camminare. A maggior ragione l'anima continua a camminare, anzi a correre dopo che l'uomo si è fermato, ché l'anima, come dice il suo stesso nome che viene da *ánemos*, è fatta di vento. Aggiungo che questa natura ventosa dell'anima depona a sfavore della sua vantata (ventata) durevolezza. Resta a vedere dunque se è vera quell'infinita durata dell'anima cui credono tanti, o se invece le possibilità dell'anima sciolta dal corpo sono limitate, se essa ha modo e quale di spostarsi anche nello spazio e nel tempo, e se anche l'anima obbedisce a una qualche legge di gravità che la tiene prigioniera di un determinato mondo; e cioè, per riprendere le parole di Lanfranconi, fin dove arriva l'anima nel suo camminare, dopo che il corpo si è fermato.

L'anima è necessaria al corpo, ma sembra che non meno necessario sia il corpo all'anima. Perché tra

uomini forniti di una certa quale malizia non si può pronunciare « Anima pura », « Spirito puro » e non sentire assieme il bisogno di 'correggere' queste parole con un risolino? Non c'è ragione perché nel regno dello spirito, la spiritualità pura perda quel carattere di inutilità e di stupidità ch'essa ha quaggiù. Del resto, la necessità che l'anima ha del corpo è ampiamente sostenuta da teologi e filosofi. I farisei credevano alla metempsicosi. I saducei che l'anima muore assieme al corpo. Gli esseni, e con essi Platone, che l'anima scende dal più alto dei cieli nel corpo e lo anima. E dopo?... Dopo, l'anima se ne va di là dall'Oceano, dicono gli esseni. Per noi, di là dall'Oceano significa grattacieli, gangsters, linciaggio. Per gli esseni, e per Platone, di là dall'Oceano significava una regione ove non fa né caldo né freddo, non piove né tira vento (le ricordate le piogge e il vento dei film americani?) e dove comodamente e senza rischio si potevano spedire le anime dei defunti dabbene. La geografia è nemica della spiritualità. In quanto parola, Anima è come certe parole convenzionali che nascono in seno alle famiglie, hanno uso strettamente locale, e rimangono come suono anche dopo che sono morte come significato. Nella famiglia di mia moglie chiamavano *dindi* i denari, ma recentemente avendo io parlato di *dindi* a mia suocera, essa non capì che intendevo parlare di denari. Così si continua a parlare di anima, ma nessuno sa di preciso di che s'intenda parlare. Platone invece... Anima: *ànemos*: vento. L'uomo tuttavia ripone in questo vento la parte più cara di se stesso, e Otello grida a Desdemona: « Anima mia, ti maledico! ».

ANNIBALE. Tutti ammirano Annibale come capitano, nessuno lo ammira come colui che pensò di associare la guerra all'industria e al possesso delle materie

prime. Prima di muovere alla conquista dell'Italia, nella seconda guerra punica, Annibale sposò la figlia di uno dei maggiori proprietari di miniere della Tarside (Andalusia del Guadalquivir) non perché gli piacesse come donna, ma per diventare padrone di quel bacino minerario ricco di stagno e d'argento.

ANTENATI. Volo degli uccelli migratori: spettacolo *invitante* quant'altri mai. Il nostro strano pudore vieta di confessare quali sentimenti ispira questo volo, se di gioia di tristezza o di nostalgia, e se nonché con gli occhi convenga seguirli anche con l'anima e col pensiero. Questo solo ci è lecito dire che anche gli uccelli migratori, come le stelle, bisogna guardarli *senza desiderio*. Volo ordinato e serio. Volo sociale. Volo a triangolo. Modello di strategia celeste. Si capisce che il volo degli uccelli migratori abbia ispirato l'animo religioso dell'uomo e sia stato interrogato dai divinatori. Si capisce che animali anche piccolissimi ma rivali egualmente della folgore, del sole, degli elementi, siano all'origine di tanti culti.

Nei cognomi di origine bestiale sopravvive il totem originario, di là dalla cristallizzazione nella vita sociale che ha coperto gli uomini di una pelle uniforme e di un medesimo colore. Si esca dalla scia dell'abitudine, si legga il cognome bestiale con occhio etimologico, e il latore di quel cognome si staccherà nell'istante stesso dal comune destino degli uomini e riapparirà nella sua fatalità propria: inusata, dimenticata ma fresca ancora al pari della carne dei mammut estratti dopo milioni di anni dai ghiacci della Siberia settentrionale.

In testa a tutti avanza la prisca nobiltà: la Gente Porcia. Porcia del pari si chiamava la moglie di Marco Giunio Bruto. In italiano diciamo Porca. Segue qualche mammifero grosso: Manzoni; qualche fiera

agile: Leopardi. Viene infine la minutaglia: i Gatti, i Pecori, i Lepri, i Colombo, i Pescetti, i Mosca, i Canniglia, i Lumachini. Nessuno può credere quanto io m'immergo nel meditare su un eventuale commendatore Arieti con testa di montone, quanto mi sprofondi a ricostituire certe antichissime e misteriose armonie, certi oscuri giochi che gl'ignari considerano cose 'non serie'.

Maialetti si chiamava l'usciera di un giornale romano e diversamente da come può credere la gente volgare, ossia coloro per dare un esempio che se vedono uno per istrada che scivola e cade si mettono a ridere, quel nome non sonava buffo o triviale attraverso le scale e i corridoi della redazione («*Maialetti!*, *Maialetti!*»: i redattori anche senza ragione precisa chiamavano l'usciera *Maialetti*, per il solo fascino che esercitava questo nome) ma come una parola antichissima e sacra.

Il decadimento dalla bestia originale rivela talvolta un dramma pietoso, come nel *Leoncavallo* ridotto nella sua umana realtà a un cartellone da circo, a uno scendiletto. In *Lusignoli* l'elle iniziale non sai se è la sineresi dell'articolo col sostantivo, oppure una sopravvivenza di *luscinia* (del resto *lusignolo* si è detto anche in italiano).

Italiano, tanto mi rammarico che nel suo itinerario migratorio la cicogna escluda l'Italia, quanto mi sono compiaciuto da piccolo nell'imparare che l'Italia è la *Terra dei Vitelli*. Uccello saggio. Uccello di profonde virtù familiari. (Che importa che gli ornitologi neghino oggi che la cicogna adultera è giudicata da un tribunale di cicogne e condannata a morte?). Uccello che sa isolarsi in compagnia. Uccello meditativo. Uccello di buon augurio. L'ho veduto in cima ai campanili d'Alsazia ove oggi ancora è sacro e inviolabile, intatto nella sua qualità di totem. L'ho veduto in Tessaglia, là pure inviolabile e sacro, in cima ai minareti di Larissa, di Tirnovo, di Velestino. Il suono del becco 'da scatola di legno che si chiu-

de', la stasi sopra l'unica esile lunga zampa sull'orlo del nido, la testa meditabonda intasata nella gobba: altrettante ragioni perché l'uomo abbia nutrito l'ambizione di somigliare alla cicogna: *anche* alla cicogna: *soprattutto* alla cicogna.

Questi uomini ambiziosi sono i Pelasgi. « Pelasgo » è un nome generico. Come il diciannovesimo secolo fa dormire Napoleone nei letti di tutti i palazzi e di tutte le ville di qualche importanza sparsi per l'Europa; come la Storia delle Religioni trasformava in mito solare tutti i miti d'incerta interpretazione, così la geografia antica ha messo i Pelasgi in tutti quei luoghi che avevano da risolvere un difficile problema etnico. È assodato in ogni modo che i Pelasgi erano un popolo girovago. Ora cicogna in greco si dice *pelargo*, e da *pelargo* a *pelasgo* il passo è breve, specie se si pensa alla tendenza che ha l'erre greco a mutarsi in esse. E quando all'affinità onomale si aggiunge l'affinità del gusto migratorio...

Non credo che a veder maggior tristizia
Fosse in Egina il popol tutto infermo,
Quando fu l'aer sì pien di malizia,
Che gli animali infino al picciol vermo
Cascaron tutti, e poi le genti antiche
Secondo che i poeti hanno per fermo,
Si ristorar di seme di formiche.

Ecco i Mirmidoni, che in italiano noi chiamiamo Formichi.

« *Non credo, ecc.,* » dice il commentatore « che fosse maggior tristezza e compassione a vedere (*a sadder sight to see*. L.f.), in Egina tutto il popolo infermo, quando l'aria fu così piena di malignità pestilenziale, che morirono tutti gli animali infino al più piccolo verme; e poi l'antico popolo si riprodusse di sostanza di formiche, secondo che i poeti tengono per fermo; onde quelli di Egina, isoletta presso il Peloponneso, furon detti Mirmidoni, nome che sonava si

strano ai cortigiani di Luigi XIV, che ne beffavano Omero ». (*Conv.*, iv, 27).

Secondo Strabone, noto positivista del I secolo, i Mirmidoni furono così chiamati dalla parola greca *murmex* (formica) per la loro forte inclinazione all'agricoltura. Comunque sia, questo resta certo che, o per imitazione o per trasformazione, i Mirmidoni, ossia uomini forti e provati guerrieri dello stampo di Achille, erano Uomini-Formiche. (Al dire di Alessandro H. Krappe, il nome Mirmidoni e il conseguente mito sarebbero dovuti a una freddura, caso non infrequente nella formazione dei nomi mitologici e dei miti stessi, come dimostra il nome Mercurio, nato esso pure da una freddura).

Ben fa notare Weininger che la bestia progenitrice è più manifesta nelle donne che negli uomini, come più sopraffatta negli uomini da una maggiore volontà umana, offuscata da una coscienza più operante, consumata da una lotta più aspra con la vita. Quanto ai cortigiani di Luigi XIV che trovavano tanto buffo il nome Mirmidoni (il carattere farsesco di questo nome, che la pronuncia francese accentua: *Myrmidons* - cfr. *allons-doco, la grosse don-don*, ecc. -, si capisce più facilmente se si pensa al senso caricaturale Vecchia-Francia, al pericoloso vicinato di *Andromaque* con *La Belle Hélène*, al vero spirito di Versailles che, contornando la frattura operata da un Rimbaud, da un Lautréamont, si rinsalda nelle *Folies-Bergères*), il loro umore canzonatorio è tanto più significativo, in quanto s'innesta a un singolarissimo caso d'incoscienza. Dice un proverbio greco: « L'asino ha dato del testone al gallo ». I cortigiani di Luigi XIV, e Luigi XIV stesso, erano più vicini di qualunque altro uomo a quella progenitarietà bestiale che li faceva ridere negli altri. Fra cicogne, corvi, cornacchie, cigni, oche, papere, tarabusi, pappagalli, fringuelli, colombe, pellicani, Versailles era una uccelliera in ingrandimento, un pollaio dorato e colossale, un *Chanteclair* avanti lettera. Ora uomini-volatili che prendo-

no in giro uomini-formiche... Spettacolo tanto più spassoso in quanto ciascuno di quei duchi, marchesi, Pari di Francia portava in giro senza ombra di sospetto e con gravità e sussiego la propria testa d'animale in mezzo alla *basse-cour royale*, e alla presenza del Re Sole, pappagallo egli stesso di gran classe.

Tra le pitture su vetro a fondo oro del Museo Civico di Torino, la *Leggenda di Cicno* attira particolarmente l'occhio. Cicno con petto umano e testa di cigno fende l'onda del Po. Questo fiume, più illustramente chiamato Eridano, regge a stento coricato sulla riva l'infinita tristezza della sua testa di bue. Fanciulle, dietro, vivono per metà in ispecie di pioppi... Se i nostri musei fossero *conservati* nonché da storici dell'arte e da funzionari ma da psicologi ancora e da metafisici, quella pittura sarebbe stata confinata in *camera charitatis* tra le pitture per uomini soli. Alla vista di quella pittura, il visitatore si sente improvvisamente nudo. Dico « nudo ». Né di quella sola nudità che si può coprire sotto calzoncini e giacche a due petti, ma di quella tremenda nudità che a nasconderla non bastano le morti accumulate di più antenati, fino ai più lontani, più oscuri, più sacri: fino ai nostri padri dimenticati: gli animali.

In quella serie di mie pitture che figurano uomini con teste di animali, i più frivoli hanno creduto ravvisare una intenzione caricaturale, che assolutamente manca. Quelle mie pitture sono 'studi di carattere'; meglio ancora: 'ritratti'.

Perché il ritratto - il 'vero' ritratto - è la rivelazione dell'uomo nascosto. Il quale ora è un gatto, ora un cervo, ora un maiale. Più di rado un leone. Ancor più di rado un'aquila. Spesso un animale senza vita ma egualmente nocivo e mortifero, ossia una carogna.

Questa 'verità' tanto profonda, tanto terribile, tanto grave da portare, gli Egizi, temendo di soccombere sotto il peso, la facevano portare ai loro dei.

La quale *verità*, quassù, eufemisticamente, si chiama *metafisica*.

Ed è scienza italiana, per eccellenza.

APOLLINAIRE. Il solo poeta dei nostri tempi che per leggerezza e profondità di ispirazione, per naturalezza e limpidezza di espressione, per aderenza agli elementi naturali soprannaturali e sottonaturali, per sentimento d'immortalità terrestre, per domestichezza con i misteri della terra del cielo e dell'anima, per lunghezza di sguardo e sguardo di là dalle cose, per olimpica malinconia di mente, per superamento di ogni ingordigia di conoscenza, scoperte, vittorie sulla natura e sugli uomini, per disinteresse alla vita, per vita di là dalla vita; e per purezza di voce, per castità di sentimenti, per sobrietà di ornamenti, per bellezza di canto, può stare alla pari con Saffo, Anacreonte, Alceo. Queste righe le scrivo nella mia casa del Poveromo, guardo di là dalla finestra gli ontani, i lecci, i platani, i pioppi che sorgono muscolosi e ben chiomati dalla sabbia. Chi ha detto che la sabbia è sterile? Chi ha detto che non si può edificare sulla sabbia? Nulla di così riccamente alberato, di così compiutamente edificato come la sabbiosa Versilia. E di là dagli ontani guardo un giovane operaio idraulico, fasciato di guizzanti lacerti, inguainato di flessibile bronzo come un dio marino, intento alla riparazione del mio pozzo artesiano. In principio l'acqua viene fuori a sbuffi, a grossi sputi, con rabbia, e negra di terra: è la poesia fino a Rimbaud, in lotta col fango della vita e in ricerca di « illuminazioni ». Infine - trionfo dell'idraulico semidio e coronamento del suo lavoro - l'acqua comincia a venire su limpida, tranquilla, senza sforzo: è la poesia di Apollinaire: è l'acqua come sempre dovrebbe essere, e intorno alla qua-

le si raccolgono le donne con le conche sfavillanti, i bimbi con le mani unite a conchiglia, gli uomini che sul viso e sul collo hanno le rughe lunghe della sete. Questo esempio aiuta a capire il lato migliore del capitalismo. I padri hanno lavorato perché i figli possano godere. Dirò più semplicemente: perché i figli possano vivere. Perché sempre credere che la vita esce dalla sofferenza per entrare nel godimento? Perché sempre considerare la vita nei suoi estremi infernali, e mai nel suo medio umano? O trapassare addirittura negli estremi angelici e paradisiaci? Si tratta con arte, con misura, con saggezza di 'stare nel mezzo'. Non godere, ma nemmeno soffrire. S'intende che qui si parla dei soli figli 'degni'. È questa atarassia poetica di Apollinaire che ha generato la sua no-mea d'inutilità; la quale invece è la sua compiutezza poetica, quella meta cui tutti i poeti dovrebbero tendere, a fine di costituire una poetica civiltà. Di Victor Hugo non dico che è un cattivo poeta: dico che è un poeta incivile.

Si chiamava Guglielmo Apollinaire di Kostrowizki, ma per rendere più chiara la sua firma e toglierle il barbarico del cognome Kostrowizki, aveva promosso a cognome il suo nome Apollinaire, che per un poeta sembra fatto su misura. Non so dire però se Apollinaire tenesse più alla sua parentela fonica con Apollo, o a quella con Apollinaris, che, come si sa, è un'acqua purgativa. Apollinaire non era uno specialista. Scriveva indifferentemente in prosa o in versi, in versi o liberi o rigorosamente dattilizzati, in versi sciolti o rimati, sapeva che tra prosa e prosodia c'è appena una differenza tecnica e di praticità. Sapeva che la poesia è la crema della prosa, quello che rimane della prosa dopo una lunga e diligente decantazione; sapeva che le parole si misurano al metro e i versi si legano a rime per ragioni di ingestione, come le polveri medicamentose si chiudono dentro ciò che l'Accademia d'Italia proponeva di chiamare 'cialdini',

ma non dal nome dell'espugnatore di Gaeta.¹ Sapeva che il verso incapsula idee e immagini, queste purtroppo più spesso di quelle, ossia le rende più facilmente ricordabili. Disteso in prosa, « Amor ch'a nullo amato amar perdona » non si ricorderebbe più. Rende memorabile anche ciò che naturalmente non è tale (« Il rauco suon della tartarea tromba »). Talvolta dà un piglio aforistico alle più smaccate bestialità, e però il verso è spesso usato a impoetici fini, a mascherare l'anemia delle idee e la magrezza della fantasia (v. Paul Valéry). Per rendere il verso più efficace e più ricordabile il suo significato, bisognerebbe cantarlo come usa nella liturgia, e come usano i declamatori francesi. Il verso è autoritario e legifero. Serve a inculcare al popolo le volontà del capo. È inappellabile, definitivo. Anche se dice « o verdi fronde, gai ruscelletti », queste povere parole e il loro povero significato acquistano valore perenne. (La variante, sola forma conosciuta di variabilità del verso, non ha valore dialettico). Come strumento religioso e legislativo, il verso oggi si chiama *slogan*.

Apollinaire morì nel 1918, a Parigi, nella sua piccola abitazione situata sul tetto dell'edificio segnato col n. 208 del boulevard Saint-Germain, simile a quegli uccelletti che eleggono domicilio sul corpo del rinoceronte, e cantano, si spulciano, vivono la loro vita, mentre il pachiderma vive per parte sua la sua. Morì di « spagnola » e in conseguenza della gravissima ferita in guerra che aveva resa necessaria la trapanazione del cranio. Morì nel giorno stesso dell'armistizio, mentre i parigini si abbandonavano alla gioia più sfrenata. Andare contro corrente era stato il dramma della sua vita. Francese d'elezione, Apollinaire amava nella Francia ciò che essa ha di latino. Il lato franco della Francia lo interessava come una curiosità. Anche il mondo anglosassone lo incuriosiva.

1. Si dice che i suoi canti Leopardi se li scrivesse in prosa, poi con molta pazienza se li ordinasse in versi.

Così il mondo slavo, la balcania, le colonie. E non parlo delle antiche civiltà, specie quelle più oscure. L'inferno poi non si può credere quanta curiosità gl'ispirasse. Molti anni questo insaziabile curioso li dedicò a studi di demonologia. Uomo di profonda cultura, i suoi autori preferiti erano gli scrittori del Grande Secolo: Corneille, Racine, la poesia in coturno, la severa e togata poesia in cui si riflette il volto augusto di Roma. Del resto, tra Roma e Apollinaire c'era derivazione fisica. Polacco per parte di madre, Apollinaire era di padre romano e vaticanesco. I suoi amici lo chiamavano « *le pape* ». Il busto di Apollinaire si ritroverebbe in famiglia nella galleria degli imperatori, dei retori, degli annalisti del Museo delle Terme. Romano anche il suo corpo robusto e intasato. Gli piaceva la cucina italiana e gli agnolotti amava condirseli da sé. Non amava fare sfoggio di coltura. A uno che gli parlava da intenditore di Racine, Apollinaire oppose un candido stupore: « *Racine?... tiens... était-ce un poète?* ». Era di una estrema timidezza. A un concerto di musica mia, mi volle onorare con un suo discorsetto. Si collocò presso il pianoforte, diventò rosso fino alla radice dei capelli, ma dalla sua mole di campione di lotta grecoromana non uscì filo di voce. Fu educato dai padri maristi di Monaco (Principato). Viaggiò l'Europa per lungo e per largo. Fu impiegato presso un agente di cambio di Parigi. Lavorò per un editore di pubblicazioni libertine. Fu accusato del furto della Gioconda, passò dieci giorni in prigione, bevve l'acqua di nenùfaro che i secondini gli passavano per smorzare l'ardore dei sensi e scrisse in cella una delle sue poesie più toccanti: *A la prison de la Santé*. Straniero, gli toccava ogni mese tornare in questura a far vidimare la sua carta d'identità. Andò volontario in guerra, fu ferito alla testa, stette tra la vita e la morte all'ospedale italiano di Auteuil, si meritò la legion d'onore. Da se stesso si era chiamato « *le Malaimé* ». Trovò finalmente una donna che l'amò e la sposò. Ma sulla soglia

della felicità morì, come Tamerlano in vista del mare. Sua madre finché le fu possibile praticò la vita galante, in ultimo si ridusse a fare da uccello di richiamo nelle bische. Lui l'amava con tenerezza infantile, e con tenerezza fraterna amava suo fratello Alberto, emigrato al Messico.

Giuseppe Ungaretti era in licenza a Parigi. Domandò ad Apollinaire che cosa voleva che gli riportasse dal fronte. « Un mazzo di toscani » disse Apollinaire. Alcuni giorni dopo la guerra finisce e Ungaretti ritorna a Parigi. Sale da Apollinaire a portargli i sigari. La giornata è caldissima. Il grasso del poeta cominciava a decomporsi.

Muore lo stesso giorno anche Rostand. Due ' poetici ' funerali traversano le strade imbandierate. La « polacca » segue il feretro del figlio, vestita da regina del carnevale. Risponde a coloro che si adoprano a confortarla: « Mio figlio un poeta? Un fannullone vorrete dire. Rostand: ecco un poeta! ».

Entro l'anno morì anche lei. A Messico morì anche il fratello Alberto, al quale Apollinaire, attraverso mari e continenti, spediva messaggi in forma ideografica.

APOLLO. L'essere nato in una isola galleggiante ha gravemente influito sul carattere di Apollo. Non si tiene il debito conto del suolo sul quale noi viviamo, della superficie sulla quale poggia il nostro corpo, della posizione che essa superficie ci fa prendere, degli effetti che essa posizione ha sulla nostra indole. Albert Thibaudet, critico microscopista, ha scoperto un'analogia precisa fra il tono poetico di Rimbaud e l'abitudine che aveva costui di buttarsi supino nei campi o sui margini delle strade maestre, a contemplare la pancia delle nubi. Una crudelissima sciatica mi costrinse, parecchi anni sono, a stare a letto

per alcuni mesi, e avendo io preso l'abitudine di lavorare in posizione di decubito, mi avvidi indi a poco che cominciavo a 'prousteggiare'. L'instabilità di Delo, l'isola galleggiante nella quale Latona generò ai piedi di un palmizio i due bambini avuti da Giove, spiega il carattere di Apollo e quello di sua sorella Diana. Bisognerebbe studiare il carattere di coloro che sono nati su una nave: mi maraviglierebbe assai che costoro non avessero un carattere apollineo. Apollo è il più fatuo degli dei olimpici, il più vanesio, il meno significativo. Gli Apolli abbondano tra noi. Basta guardarsi attorno: uomini di bella prestantza, con occhi a mandorla e aperti come finestre (ossia che non vedono né di dentro né di fuori), larghi di spalle, stretti di vita, bellissimi e di una inutilità perfetta. Naturalmente non posso fare nomi. Gli altri dei esercitano chi delle professioni, chi come Vulcano pratica addirittura un mestiere. Apollo, questo bellimbusto ingombrante e inetto a ogni occupazione seria, fu fatto musagete non sapendosi che altro fare di lui, cioè a dire conduttore delle muse, una carica che qualunque uomo fornito di un minimo di dignità avrebbe rifiutato con sdegno. Apollo oltre a ciò è il fuggatore di tenebre, l'apportatore di luce, il sole in persona. Ma chi assicura che la luce è migliore delle tenebre? Al buio *io penso meglio*. Viene da Apollo la mania della solarità e quell'aggettivo « solare » che ha l'aria di dire tanto e in verità non dice niente. Rappresentanti di Apollo in poesia sono Giorgio Byron, Shelley, Gabriele D'Annunzio. Pensando alla inutilità di certa luce, si ha voglia di scendere in cantina. Per riabilitare la luce e salvarla dalle troppo vicine compromissioni, Nietzsche inventò l'« oscurità » della luce e che il meriggio è più profondo della mezzanotte. Malgrado ciò, il suo Zarathustra, stretto parente di Apollo, è uno dei personaggi più goffi e mal riusciti della letteratura universale. Vogliamo dire la verità? Apollo è il dio dell'estetismo. Quanto al mondo è più inconsistente, più

retorico, più isterico, lo ha eletto suo dio. Noi siamo per il serpente Pitone. La rappresentazione plastica riflette questo carattere di Apollo, superficiale e privo di consistenza. L'Apollo cosiddetto del Belvedere, è il ritratto di un giocatore di golf. Quanto alla ingonellata statua dell'Apollo Musagete, essa, partecipando dell'uomo e assieme della donna, determina il carattere ambiguo, asessuale del dio della luce. Che più? L'invirilità di Apollo trova il suo preciso equivalente nella afemminilità di Diana. Tanto costei è poco donna, quanto colui è poco uomo. Lo stesso equilibrio si ritrova fra i mortali, o per meglio dire la stessa equivalenza di squilibri: la sorella dell'androgino è naturalmente ginoandra. Anche qui, si capisce, non posso fare nomi. La Diana cacciatrice del Louvre, in gonnellino corto fra i suoi cani, rappresenta con chiara evidenza questo tipo di donna così poco donna, che come tutte le donne poco donne si è messa a fare la sportiva.

APPARENZA. Raimondo Lullo, passando un giorno a cavallo per una via di Palma, vide una bella Genovese e n'ebbe tale impressione, che la seguì a cavallo dentro la cattedrale, ove colei si recava a pregare; ma visto l'amoroso accanimento del cavaliere, la bella Genovese, per dimostrargli come l'apparenza inganna, si scoprì il petto e gli mostrò il suo seno rosato dal cancro. La storia aggiunge che l'incontro con la « bella Genovese », determinò la conversione di colui che di poi si meritò il soprannome di Dottore Illuminato. E questa storia non dimostra soltanto la fallacia dell'apparenza, ma anche la perfetta probità di quella donna. Ben diversa costei da quell'altra che riuscì a farsi sposare, e la sera delle nozze, fra parrucca, dentiera, imbottitura del petto, fianchi e polpacchi posticci, rimase per tre quarti nello spogliatoio.

ARTE. L'arte è pagana. È naturalmente, essenzialmente, irrimediabilmente pagana. Il regno dell'arte è di questo mondo. Ogni tentativo di far passare l'arte nel mondo di là, o soltanto di farla comunicare col mondo di là, è destinato a un fallimento sicuro. In arte, il misticismo è un grosso ripiego. Questi tentativi, occorre dirlo? sono fatti in sostituzione di facoltà creatrici che mancano, in assenza soprattutto di capacità manuali. Le quali, in verità, sono le qualità più necessarie e assieme più misteriose dell'artista. Si tenga a mente questo: che i tentativi di 'misticizzare' l'arte, di farla uscire dal suo regno sono fatti meno per sentimento, che per mezzo di perfezionamenti tecnici. Tentativi di misticizzare l'arte sono meno la pittura di Burne Jones, di Dante Gabriele Rossetti, che la pittura di coloro che s'incantano sui rapporti di tono. Tentativo, ma molto grossolano, di misticizzare l'arte per mezzo della ricerca tecnica, fu il divisionismo. Badare a questo: che i più pericolosi tentativi di misticizzare l'arte si nascondono dietro il naturalismo. Cézanne dà nel « misticismo antipittorico » più di Boecklin. C'è della creatura di Dio in Cézanne, del francescano. L'amplificazione sentimentale intorno all'opera di Cézanne: il « cézannismo » è una forma di misticismo... come dire? di misticismo 'laico'. Tentativo di misticizzare la musica è più la ricerca dei quarti di tono, la parafrasi dei modi greci, che i 'brillanti' pezzi religiosi dell'abate Liszt.

ASTEIOTES. Traduco dalla prefazione (pp. xxvi e xxvii) del tomo I dell'*Odissea* (« Poesia Omerica ») di Victor Bérard (Société d'édition Les Belles Lettres): « Gli Antichi hanno nettamente definito le qualità fondamentali che all'epos richiedevano il gusto, il piacere e le comodità dei suoi primi auditori e la riunione delle quali, a detta degli antichi commentatori, for-

mava lo stile veramente omerico. Prima qualità è il musicale adattamento del linguaggio alle necessità della recitazione e al godimento dell'udito, l'*eufonia*, la *kallifonia*, il "bel parlare", l'armonia delle lettere e dei suoni, cui si sommettono e la regolarità e la stessa correttezza se non effettiva, almeno apparente. La seconda è una chiarezza ferma, *safèneia*, di rado folgorante e ancor più di rado smorzata, luce grande e viva che tocca tutte le parti dell'opera. Viene infine il gruppo delle qualità "urbane", "civili", l'*asteiòtes*, il gusto, l'eleganza e la finezza, il movimento e la varietà, il sorriso cittadino - opposte alla pesantezza, rozzezza e grossolanità, al ridicolo e alla monotonia della campagna, la rusticità, l'*agroikia*. Perché gli Antichi non hanno mai riconosciuto nel Poeta quella ingenuità e semplicità di parola, quella energia or legata e ora sciolta di tono, quella violenza del verbo e contenzione dell'animo che da un secolo a questa parte, gli omeristi vogliono farci ammirare nella sua poesia ».

I miti non nascono tali ma tali noi stessi li creiamo a poco a poco. Da notare che nella lingua di Omero *mito* significa semplicemente *parola*. Gli eroi di Omero parlano come voi e me, solo che usano miti come noi usiamo parole. L'errore è di chi legge e non sa ritrovare la sinonimia tra miti e parole. Il « mitismo » di Omero è un'illusione, un'illusione creata dall'ignoranza del vero valore di quella lingua. Si restituisca la parola omerica al suo valore originale, e il « mitismo » che rimarrà sarà il solo, il 'solito' mitismo che è nelle parole dei poeti, di tutti i poeti, nelle nostre. Curioso è seguire il 'degenerare' di alcune parole che non avviene a caso ma a ragion veduta. Parole che perfezionano il proprio significato, scartano l'inutile, allungano un ramo a un secondo, a un terzo, magari a un quarto significato, i quali prima erano accennati appena e di lontano, in obliquo. *Asteiòtes*, che nella lingua di Omero significa Urbanità, nel greco di oggi significa Arguzia. Questa volta il significato non solo si è perfezionato, non solo si

è approfondito, ma si è volto a rivelare una sottile ragione psicologica, ossia che la campagna è sana ma senza spirito, e soltanto la città è spiritosa: *asteia*.

ATLANTIS (NOVA ATLANTIS). Tra le istituzioni dell'isola Bensalem, sede della *Nova Atlantis* ideata da Francesco Bacone e governata in origine da Salomone, la più utile e notevole è quella che porta il nome stesso di quel savio re, la *Casa di Salomone*, Istituzione delle Opere dei Sei Giorni, specialmente adibita allo studio della creazione del mondo e alla spiegazione dei fenomeni naturali. « È una specie di Accademia, » dice Bacone « luce e occhio di questo impero ». Mistione di biblismo e di scientismo, *Nova Atlantis* è il modello della mentalità inglese. Ogni dodici anni due navi salpano da Bensalem, recando a bordo tre fratelli ciascuna della *Casa di Salomone*, la cui missione è di raccogliere ogni sorta di notizie intorno allo stato degli altri paesi, e particolarmente della loro scienza, delle loro arti, delle loro invenzioni. *Nova Atlantis* è del 1620, anteriore di due anni alla *Città del Sole* di Campanella, il quale si è ispirato alla utopia del cancelliere d'Inghilterra, come si è ispirato alla *Utopia* dell'altro cancelliere d'Inghilterra: Tommaso Moro. Vogliamo lasciarci sfuggire l'occasione di segnalare questo fatto singolare, che ben due cancellieri d'Inghilterra, Tommaso Moro e Francesco Bacone da Verulamio, hanno sentito entrambi il bisogno di scrivere ciascuno una utopia? Difficilmente si immagina Richelieu, Metternich, Bismarck, Giovanni Giolitti come autori di utopie. Questo particolare ' letterario ', aiuta meglio di qualunque fatto ' politico ' a capire il liberalismo inglese. Dirò meglio: il liberalismo anglosassone. L'ultimo utopista anglosassone è Woodrow Wilson. Il quale però, nella edificazione della sua utopia, la *Società delle Nazioni*, dimentici-

cò uno degli elementi principali della utopia, quella zona di difesa che circonda la ' sede della perfezione ', e che la Russia, non avendo come l'Isola di Utopo un mare che la circonda, ha sostituito con un esercito veramente pelagico. Ma Wilson, come si sa, era minato dalla pazzia. Tra la missione affidata ai legati di *Nova Atlantis* e quella affidata ai legati della *Città del Sole*, c'è questa differenza: i primi erano delegati a raccogliere notizie intorno alla scienza altrui, le arti e i ritrovati, gli altri dovevano informarsi dell'altrui bene e dell'altrui male. Razionale la missione dei neoatlantidi, irrazionale quella dei solariani. La scienza si giova della scienza e per comparazione progredisce e si perfeziona. Il bene e il male no, che sono infabibili e non hanno che farsene delle comparazioni.

ATTENDERE. Lina Presotto, la mia formosa e alacre domestica che pochi giorni sono lasciò il mio servizio per esordire nel varietà, parlando con me o con mia moglie o con i miei figli usava il verbo *aspettare*, ma al telefono usava il verbo *attendere*. È bene dire subito che non la sola Lina Presotto pensa che attendere sia più elegante di aspettare, né lei sola divide la lingua in due categorie distinte, una da usare in famiglia, l'altra con gli estranei e comunque la gente di maggior riguardo. La stessa distinzione si fa tra giungere e arrivare, considerato popolare questo e aristocratico quello, tra mandare e inviare, tra comprare e acquistare, ecc. Eguale sorte tocca ai pronomi, e lo stesso che parlando dice Essa, gli parrebbe volgarissimo non scrivere Ella. Questa strana teoria dell'eleganza è praticata nonché da Lina Presotto, passata or non è molto dalla condizione di domestica a quella di artista di varietà, ma da tutte le colleghe di Lina Presotto; e oltre a ciò dagli sceneggiatori di soggetti cinematografici, da molti commediografi, da quasi tutti i

traduttori di lavori stranieri e così pure dai traduttori di dialoghi cinematografici. Si ha l'impressione, assistendo alla proiezione dei film generati da Cinecittà, da Tirrenia e dalle altre officine della nostra industria cinematografica, di trasvolare in un mondo irreali, nel quale la celluloidi non entra solamente nella composizione chimica della pellicola, ma anche nella sostanza fisica dei personaggi e in quella morale, e nella formazione dell'ambiente; la quale impressione non viene soltanto dall'essere in quello strano mondo celluloidi tutti gli apparecchi telefonici di un biancore immacolato, tutte le abitazioni di un fiabesco pompeismo novecento, tutti i personaggi sciolti come per magia da ogni preoccupazione e problema di vita e tutti egualmente immersi in una dolce stupidità di pollo; ma viene pure dal linguaggio stranamente filtrato che usano quei personaggi, i quali non aspettano ma attendono, non arrivano ma giungono, non mandano ma inviano, non comprano ma acquistano, e per i quali la donna non è mai Essa ma Ella. Tu, lettore, quando tua moglie sta per arrivare a tavola col piatto della pasta-sciumma, dici forse ai tuoi figlioli: « Attendete, ella è per giungere »? È per questo che quando senti quell'*elegante* parlare al cinematografo o a teatro, non riconosci più la tua lingua, non sei convinto di quello che senti, ma però - diciamo la verità - invece d'incorporare l'inintelligenza e volgarità dell'autore, ti lasci mordere dal dubbio che la colpa sia tua, e che per essere 'distinto' ti toccherà parlare anche a te a quel modo 'fuori del comune'. Un giorno, sentendo un violinista studiare il pezzo che pochi giorni dopo egli doveva suonare a un concerto, gli domandai se al concerto avrebbe suonato « con lo stesso violino »; ma avevo sei anni. Così nasce il circolo vizioso. Ora, questa strana teoria dell'eleganza non si ferma a Lina Presotto, agli sceneggiatori di soggetti cinematografici, ai traduttori di commedie ungheresi, ma sale alle regioni illustri, crea la 'preziosa' lingua di D'Annunzio e dei dannunziani, ispira coloro che scrivono 'scelto', che

scrivono 'suntuoso', che scrivono 'aulico', e che nella nostra letteratura sono, e soprattutto erano tanti. Nella voce ANGELUS abbiamo visto quali strane metonimie, quali assurde deformazioni di sostantivi e di forme verbali usa Alessandro Manzoni per dire che la preghiera a Maria è annunciata dalla campana in tre ore diverse del giorno. E Manzoni è il nostro autore familiare per eccellenza, l'introduttore del linguaggio familiare nella nostra letteratura. Che dire degli altri? « Già i valletti gentili udir lo squillo / del vicino metal », dice Parini per intendere che il giovin signore del *Giorno* suona il campanello per chiamare i servi. E la bellezza della *Ginestra* a me la guasta quel verso nel quale il Vesuvio è chiamato « sterminator Vesevo ». La parola non corrisponde più all'idea, nascono delle immagini irreali e confuse, e per ogni autore bisognerebbe compilare un vocabolario speciale, come fu fatto per Gabriele d'Annunzio. È nota la considerazione di Leopardi sulla lingua francese, come lingua « della mediocrità ». Solo che questa considerazione non va presa come biasimo ma come lode. Lingua della mediocrità significa lingua della vita, che nella sua vastità è mediocre. Io aspetto che anche la lingua nostra diventi la lingua 'della mediocrità'; il che del resto, e per fortuna, sta avvenendo. Perché fine della lingua non è di esprimere in maniera aulica o estetistica poche idee, limitate, obbligate, e ambigue quando non addirittura false, ma di farsi strumento preciso, duttile, 'inappariscnte' soprattutto di tutto quanto una mente profonda, sottile e osservatrice può pensare, e dare forma così a una letteratura vasta, viva, completa. Nella terza edizione del *Furioso*, Ariosto cambia tutti gli attendere in altrettanti aspettare. Resta a vedere se è meglio prendere esempio dal nostro Lodovico o da Lina Presotto, la mia domestica alacre e formosa, passata or non è molto ai fasti del varietà.

AUTOMOBILE. Nel capitolo sulla meccanica del *Trattato delle Opere Segrete della Natura e dell'Arte*, Ruggero Bacone dice che presto si vedranno delle vetture senza cavalli e delle macchine che porteranno l'uomo in giro per l'aria. È chiaro che il dotto francescano di Oxford preannunciava così quella macchina che gli aggiornati e i brachifoni chiamano auto, e quell'apparecchio volante che si scrive aeroplano e si pronuncia areoplano. Ricordiamo per inciso che Gabriele D'Annunzio, il quale amava dare nomi nobili alle cose che a suo sentire avevano nomi ignobili, propose di chiamare l'aeroplano 'velivolo', ma non ebbe successo: sorte comune a tutti coloro che per ragioni o estetiche o di altro genere tentano deviare il corso naturale della lingua. Per l'occasione oscuri filologi scoprirono che 'velivolo' non era invenzione di D'Annunzio ma di Chateaubriand, e ricordarono « *le pêcheur napolitain dans sa barque vélivole* », citato nel volume VI, p. 164, delle *Mémoires d'Outre-tombe*. Le parole di Ruggero Bacone si innalzano a profezia, se si pensa che questo cultore della Grande Opera, la quale come si sa era la ricerca della pietra filosofale, nacque nel 1214, morì nel 1294, e dunque visse sette secoli prima della nascita dell'automobile e dell'aeroplano. Non è chiaro tuttavia se queste ardite anticipazioni Bacone le trasse da una sua personale facoltà divinatoria, o se glielne suggerì quell'androide che, a imitazione di Alberto Magno, egli si era fabbricato da sé e gli aveva insegnato a parlare, e quello, in compenso, gli rivelava i segreti del futuro. Comunque fosse, Bacone fu accusato di stregoneria e buttato in carcere, onde lo trasse Clemente IV, grande amico dei cabalisti e un po' cabalista egli stesso. Oltre all'automobile e all'aeroplano, Bacone predisse anche la campana per le esplorazioni sottomarine e il ponte sospeso. Queste previsioni di Bacone sono citate a prova della sua straordinaria genialità, ma resta a stabilire quale nesso preciso c'è tra genialità e 'pensiero meccanicistico'. Per me, un infallibile segno di inintelligenza

(qui parlo d'intelligenza in senso assoluto) è l'orientamento 'meccanicistico' della mente. Avevo una certa stima di Ruggero Bacone finché lo credevo dedito soltanto all'alchimia e alla magia: l'ho perduta da quando so che egli si preoccupava anche del progresso meccanico del mondo. Sempre curioso mi riesce, curioso e sconsigliante che tanto caso si faccia del progresso meccanico del mondo, e nessuno del suo progresso morale. È veramente così necessario il meccanicismo alla salute, al benessere, alla felicità dell'uomo? Eravamo felici, felici e orgogliosi che l'automobile e l'aeroplano fossero penetrati così profondamente nella nostra vita da farci credere che non ne potevamo più fare a meno, e le restrizioni dovute allo stato di guerra sono bastate a dimostrarci che si può vivere anche senza 'la macchina' e senza 'l'aereo'. Gran differenza è tra come viaggiamo noi e come viaggiava Platone, ma non mi risulta che eguale differenza sia tra come ragiona un uomo d'oggi e come ragionava Platone. Dirò anzi... a questo i fisiocrati oppongono che il progresso mentale è una sacrilega illusione, una sfida a Dio. La quale risposta a me puzza della più sordida viltà morale.

AUTORITÀ (ABUSO DI). *Fama mali populiue dolor lacrimaeque suorum / Tam subitae matrem certam fecere ruinae / Mirantem potuisse irascentemque quod ausi / Hoc essent superi, quod tantum iuris haberent.* « La voce pubblica, il dolore del popolo, le lacrime dei suoi familiari hanno appreso alla madre questa catastrofe subitanea (*hanno appreso a Niobe l'uccisione dei suoi sette figli maschi*) ed ella stupisce che gli dei abbiano potuto compierla, si sdegna che abbiano osato tanto e che il loro diritto arrivi fino a quel punto » (Ovidio, *Metamorfosi*, I, vi). Lo sdegno di Niobe illumina i rapporti fra mortali e immortali e assieme il

concetto 'antico' dell'autorità. I Greci avevano fabbricato i loro dei con molta saggezza, con quella misura che era l'equilibratrice della loro vita fisica e metafisica. Il proverbiale *pan metron àriston* e il suo equivalente latino *est modus in rebus*, si addicono alla stessa autorità e potestà degli dei. Sia un'autorità superiore poiché autorità superiore ci vuole (la necessità di un'autorità superiore, che i Greci sentivano limitatamente e che io non sento affatto, un giorno è sperabile non sarà più sentita da nessuno, quando sarà attuato il poetico desiderio di Lucano: *Veniet felicior aetas*) ma il suo potere e la sua autorità non superino un giusto limite. Questo freno che l'uomo pone all'autorità divina, questo controllo che l'uomo esercita sui comportamenti dei suoi propri dei, questo metafisico democratismo sono la ragione prima della profonda libertà, e spiritualità, e umanità della mente greca. Quale differenza tra questi dei *di potere misurato* e un Sàbaot di cui ogni pensiero, ogni atto sono un eccesso, un'offesa a quella misura che in senso fisico chiamiamo civiltà, e in senso metafisico armonia! Senonché anche questi misuratissimi dei perdono talvolta il senso della misura (*errare divinum est*) ed eccedono: com'è il caso di Apollo e Diana che si permettono di uccidere i sette figli e le sette figlie di Niobe, solo per vendicare la loro madre Latona che malgrado l'adulterio consumato con Giove non ha potuto avere più di due figli. Lo sdegno di Niobe sottintende che gli dei *che eccedono* vanno puniti. E quale esempio bellissimo sarebbe mai questo, di processare, condannare e punire gli dei, *per abuso di autorità!*

AVIAZIONE. Ebbi occasione di scrivere giorni sono di San Dionigi detto l'*Areopagita* perché faceva parte dell'areopago di Atene, ma il tipografo scrisse *Aeropagita*. Quale prova migliore che l'aviazione è diventata sentimento dell'uomo?

BALLO. Una delle caratteristiche del dopoguerra (prima Guerra Mondiale: 1914-1918) fu l'amore del ballo. Mai si ballò tanto come tra il 1918 e il 1924 o giù di lì, anche in paesi che come l'Italia sono per loro natura scarsamente ballerini. Quell'amore degenerò in mania e finalmente in frenesia, e in gare che duravano più giorni i campioni del ballo si riducevano a larve slocate, finché spietati correggitori irruperero in quelle arene e buttarono fuori quegli strani agonisti come cenci fradici. Non credo però che quella mania del ballo fosse da giudicare come fu giudicata, una ridicola manifestazione di frivolezza. La dirò piuttosto una necessità fisiologica, meglio uno sfogo dell'istinto cosmogonico dell'uomo. La riconosciuta più avanti scarsa ballerinità dell'Italia torna a onore dell'Italia stessa, come di un popolo che ha superato la vita istintiva; e il ballo è un'adesione tutta fisica al movimento e dunque alla vita dell'universo. (Bisognerà sfatare un giorno certe leggende che ingannano sul vero carattere degl'Italiani, come per esempio la nostra conclamata e inesistente 'allegria'). Ballano i popoli che vivono più fisicamente che in altro modo, come gli americani e soprattutto i Negri. Per i quali il ballo

è religione, ossia comunione dell'uomo con la divinità. Ma dopo quattro anni di guerra (la guerra è per chi la fa un movimento molto più intenso del movimento normale della vita, e per chi la guarda fare una inerzia forzata) si capisce che l'uomo avesse ceduto all'attiranza del 'ciclismo' universale e si fosse messo a ballare, come si ammicca uscendo dalle tenebre alla luce; e chi sa che non si abbia a vedere un altro periodo di ballerismo.¹ Ballare viene dalla radice sscr. Balati, Balayati, e questa derivazione è più convincente della derivazione dal greco *ballein*, perché l'uomo ballando non si 'lancia', ma 'si muove in giro' e imita così il moto stesso dell'universo, ossia vive in maniera istintiva. Qui appare anche la differenza tra ballo e danza. Il primo è movimento senza pensiero, abbandono a un moto che opera dall'esterno, e l'ebrietà del ballerino è l'ebrietà dell'invasato che alla fine sale al delirio del dervis girante (si pensi all'inebriante ruota del valzer e agli effetti che il valzer esercita sulle fanciulle); mentre la danza, forma *nobile* del ballo, nasce dal pensiero e dalla volontà del danzatore ed esprime i moti della sua anima. Ecco il punto: il danzatore ha un'anima propria, e di questa sua anima, espressa dai movimenti della danza, fa omaggio alla divinità, alle platee, al mondo; il ballerino invece non ha anima (o momentaneamente la mette in tacere) e si abbandona passivamente all'anima universale che, come si sa, è un'anima 'girante'. È forse perché li consideravano dei corpi senz'anima che i correggitori dell'"immediato dopoguerra" trattavano gli agonisti del ballo come degli stracci umani? In questo caso sarebbero da trattare con altrettanto poco riguardo tutti gli uomini che dimenticano o momentaneamente o per sempre la propria anima, e si abbandonano all'anima altrui; in altre parole tutti i casi di misticismo. Stupirebbero in ogni modo gli amatori del valzer se qualcuno gli di-

1. Lo stiamo vedendo (nota del 1946).

cesse che c'è identità di vedute tra loro e Parmenide, che fu dei primi a pensare la sfericità della terra, e chiamava « corone » le varie regioni del cielo, e se le rappresentava come anelli concentrici; tra loro e Anassagora, che spiegava la vita del mondo come un movimento rotatorio iniziatosi in un punto dell'universo e che via via si propaga a circoli sempre più grandi; tra loro ed Empedocle, che spiegava l'origine della vita e la separazione del « pesante » dal « leggero » per opera di un movimento turbinoso. Sapute le quali cose il ballerino a chi gli domandasse perché balla, potrebbe rispondere: « Per universalizzarmi ». È anche degno di meditazione, in quanto fa certamente parte della imitazione dei movimenti cosmici, il ballare intorno a qualcosa di ' sacro ': albero della libertà o altro.

Più sopra ho usato *gli* per *loro*: « Stupirebbero gli amatori... se qualcuno *gli* dicesse... ». Eguale scambio fa anche Manzoni: « Chi si cura di costoro a Milano? chi gli darebbe retta? » (*Pr. Sp.*, II). L'accordo dei pronomi coi nomi al plurale è uno dei pesi più grossi che ostacolano i movimenti della nostra lingua. Se non ci abituiamo a sbagliare questo e altri accordi, non toglieremo mai l'italiano dalla sua aulica rigidità, né faremo mai di esso una lingua duttile alle pieghe e ai ripieghi del nostro pensiero.

BARBA. La dignità dell'uomo risiedeva fino a non molti anni sono nella barba, e, prima dell'abbigliamento *chiuso*, anche nel pelo delle altre parti del corpo. Ambizione suprema dell'uomo era di somigliare al leone (la Parigi dell'Ottocento soprannominò i suoi elegantoni *lions*, come dire « re della selva parigina ») e la donna turca, che almeno fino alla riformata Turchia di Kemàl Atatürk apprezzava più le qualità fisiche che le morali, non poteva fare complimento più

gradito al suo uomo che chiamandolo *aslanum*, che significa « mio leone ». Tracce della pilosità 'totalitaria' si ritrovano tuttora nell'adolescente, orgoglioso di poter mostrare petto e gambe più abbondantemente fornite di pelo di quelle del compagno. A che stupirne? Molti tengono ancora il pelo per testimonianza di virilità, e la virilità è una delle ambizioni più sentite dell'uomo. Barbe spettacolose hanno adornato la mia infanzia. Barbe mosaiche e barbe satiresche, barbe da Mangiafuoco e barbe alla Mazzini, diplomatiche barbe a ventaglio e militaresche barbe quadre, docili barbe a rami di salice e fiere barbe a spazzoloni divergenti. Ricordo le assidue, amorevoli cure che l'uomo dava alla barba (meno le barbe incolte che denunciavano oggi le uova e i sughi assorbiti ieri) lavandola, massaggiandola, spazzolandola, vaporizzandola di lozioni profumate, pettinandola ed esponendola infine al sole della finestra per asciugarla sopra, sotto e dalle parti. Ricordo i gesti per ridare ordine alla barba disordinata, fluidità alla barba incordigliata; ricordo lo sfarfalleggiare dell'agile mano intorno alla barba, certo giocare delle dita con le anella della barba, certo far scorrere la barba dentro la mano a tubo, certo voluttuoso grattarsi i peli della barba sotto la mascella, certo forbire la barba col tovagliolo dopo la minestra in brodo e le pietanze in umido; ricordo il pettinino tascabile che l'uomo barbuto traeva di tanto in tanto dall'astuccio (inguainato, il pettinino riposava nel taschino superiore del panciotto, in compagnia dello stuzzicadenti d'oro e di un piccolo arnese arrotondato a cucchiaino per la pulizia delle orecchie), sia per ripiegare la barba sul petto (come il Padreterno di Raffaello che separa la terra dalle acque), sia per spingerla dalle parti (come il barone di Münchhausen), sia per ridarle slancio mediante iterati passaggi del pettine dal pomo d'Adamo al mento.

Credevano coloro di coltivare nella barba un semplice ornamento? Candide anime barbute! Nel cosiddetto « onor del mento » c'era ben altro: c'era l'ono-

re e pigliare uno *per la barba* era tanto offensivo quanto pigliarlo *per il naso* (si tenga conto dell'analogia). Quando nei primi del secolo cominciò ad albergiare la faccia glabra, non invidiata prerogativa fino allora di attori e camerieri, uno dei più spiritosi collaboratori del *Corriere della Sera*, non ricordo più se Amedeo Morandotti o altri, scrisse che l'uomo rasato è *simile a una donna brutta*; e all'insaputa del suo autore (nella frase citata non c'è indizio di profondità consapevole) c'è in questa definizione la vera e profonda ragione del pelo facciale, che è di distinguere l'uomo dalla donna, e soprattutto di togliere alla parte scoperta e visibile della faccia maschile qualunque segno di femminità. Una signora del settentrione d'Europa venuta per la prima volta in una città meridionale, mi diceva che era stata colpita dalla netta differenza facciale tra uomini e donne, il che sottintende nel paese d'origine di quella signora una differenza tra uomini e donne meno grande, ossia un avviamento verso l'ermafroditismo. Diciamo per inciso che l'uomo con barba era più 'ricco di voci', più 'personaggio', più 'tipo', più 'misterioso', e forse la decadenza del romanzo in Europa è in parte da ascrivere alla scomparsa della barba. (Il passaggio dalla barba alla faccia glabra avviene nonché sulla faccia dell'uomo, ma nell'architettura pure, nell'arredamento delle case, nell'abbigliamento, nel costume, e questo disornamento della vita è 'razionale' sì, ma non ispira *storie*). Perdendo la barba, l'uomo perde assieme il suo aspetto spaventoso, la sua *forza di apparizione*, o almeno la vede di molto diminuire; la quale scema ancora fino a scomparire del tutto, via via che le qualità di mente prevalgono su quelle della forza fisica (rappresentate dalla barba e comunque dal pelo). L'uomo dopo tutto si portava una piccola foresta sulla faccia (e quale più profonda espressione aveva la bocca che si apriva in mezzo alla barba, quale più impressionante brillio gli occhi sopra quel folto di pelo, quasi occhi di gigante che guardano di sopra una fo-

resta) e quando mio padre entrava improvvisamente nella mia camera, mi pareva di vedere entrare un centauro oppure Giove in persona; mentre se io, padre imberbe, entro nella camera di mio figlio Ruggero, che ora ha sette anni, ben mi accorgo di non apparirgli né come una creatura dal doppio torace umano e assieme equino, né tanto meno come il *patèr andròn te theòn te*. Mi dicono che le donne non amano più gli uomini con barba (e come può la donna, così amante del comune, amare l'eccezionale?) ma guai se una donna s'innamora, oggi, di un uomo con barba: ritorna all'*amore schiavitù*. Sarà vero? Non lo so: non lo saprò mai; i suoi pensieri intimi la donna li dice a un'altra donna, a un uomo mai.

Nella Grecia omerica i capelli lunghi distinguevano nonché gli uomini liberi dagli schiavi, ma pure i nobili dai 'villani'. Segno di libertà, o di *anarchia* come si diceva allora, erano anche i capelli lunghi degli artisti, fino al tempo del cubismo. Prima ancora Sansone perdeva la forza assieme ai capelli, e anche il sole aveva ogni sua potenza nella sua chioma infocata. E chi sa che l'uomo, in questa perpetua e bruciante 'fantasia di se stesso' che lo tormenta, non vedesse i suoi capelli, la sua barba come le forme radianti del fuoco-forza di lui uomo-sole? Il famoso e ormai ridicolizzato « mito solare » è in attesa forse di una nuova e più umana interpretazione, che risolverebbe il tuttora oscurissimo problema dei capelli e della barba.

Ora è l'ora delle facce glabre. Una faccia vestita di barba fa voltare di curiosità tutte le facce nude. È da intendere questo abbandono della barba come una rinuncia alla virilità e alle sue ambizioni? La vita della mente mortifica l'onore del sesso, e compagna prediletta dell'intelligenza è la castità.

BAUDELAIRE. Ebbi occasione di scrivere in altro luogo quanto segue: « L'arte dava i suoi spettacoli sopra un palcoscenico eccelso e irraggiungibile; di là da una ribalta che irradiava una intraversabile luce e rigorosamente separava l'arte dalla vita; e li colorava di colori dei quali quaggiù si ignora la chimia; e si rivelava di forme e aspetti che con quelli naturali della vita avevano sì e non quella somiglianza che nel calendario c'è tra i giorni feriali e la domenica, nelle antiche monarchie fra i sudditi e il re, nel pollaio fra i polli e il pavone. Poi nel corso dell'Ottocento tre artisti fiorirono, i quali ciascuno in un modo diverso si adoprarono a spegnere quella ribalta, ad avvicinare il palcoscenico dell'arte al teatro della vita, a far salire su esso palcoscenico gli uomini stessi nei loro abiti di tutti i giorni e nudi di trucco, a rappresentare i drammi e le farse della vita quotidiana. Questi tre 'avvicinatori' furono Baudelaire per la poesia, Manet per la pittura, Bizet per la musica. Non è precisato tuttavia se l'opera di costoro è consistita più a portare la vita nella poesia, o la poesia nella vita. Io sto per la seconda soluzione ».

Qui io parlo del solo Baudelaire. Né parlo della qualità e del valore della sua poesia. Non cerco se Baudelaire è un grandissimo o un piccolissimo poeta (a me personalmente non pare molto grande) ma considero soltanto l'importanza che Baudelaire ha nella 'politica' della poesia. E questa importanza è grandissima.

Non si tratta di una riforma della forma poetica, sì della inaugurazione di una condizione nuova nella poesia. Il poeta non è più un ispirato, che in alcuni casi e diciamo pure nei casi eccelsi si riduce alla condizione del tutto ricettiva, del tutto passiva della pizia, ma diventa egli stesso 'produttore' di poesia. Il poeta non ascolta più la musa, ma soltanto la voce del suo proprio cuore. Baudelaire è il Copernico della poesia. Egli inaugura l'era copernicana della poesia, la quale fino allora era stata squisitamente e perentorio-

riamente tolemaica. Come mai una così grande trasformazione nella storia della poesia non è stata avvertita da nessuno? C'è una profonda ostilità contro Baudelaire, una ostilità inguaribile. Anche alcuni giorni sono ho visto un mio amico, che pure è intelligente, impallidire di rabbia al solo nome di Baudelaire, e a questo nome contrapporre immediatamente quello di Giovanni Pascoli, come al nero si contrappone il bianco, all'ombra la luce, come all'enunciazione di taluni nomi pericolosi, l'uomo superstizioso contrappone gli scongiuri. Il quale esempio io non do per l'innaturalità del raffronto (non si può impiantare una polemica sulla comparazione di una mela con una scatola di cerini) ma per mostrare quanto viva è ancora, quanto radicata l'ostilità a Baudelaire. E quale la ragione di questa ostilità? La qualità della sua poesia forse? Il suo 'immoralismo' - che a principio servì a nascondere la vera ragione della ostilità alla poesia di Baudelaire e a deviare i sospetti? No: ma perché anche Baudelaire, come Copernico in altro campo, e Carlo Darvin, anche Baudelaire *ha ucciso un dio*.

Poiché Baudelaire insegna che il poeta può fare tutto da sé, senza guida né intermediari, Apollo per opera di Baudelaire impallidisce e muore, le muse s'inaridiscono e sciolgono il loro coro, la corte del Parnaso va in liquidazione. Io mi domando quale pudore, quale reticenza, quale ipocrisia, quale 'terrore sacro' vieta di mettere in chiaro questi rapporti, queste conseguenze, queste relazioni di causa ad effetto tra l'astronomia di Copernico, la rivoluzione del 1793 e la poesia da Baudelaire in poi; e perché ci si ostina a ignorare il grandioso complesso di questo passaggio del poetare universale dalle mani di Dio a quelle dell'uomo. Prima di Baudelaire la poesia era in condizione di innocenza e incorruttibilità. (Non senza ragione dunque, non senza una precisa ragione 'fisica', la poesia era considerata immortale). La poesia era nella condizione del piccolo Sakia Muni prima

della conoscenza della vecchiaia, della malattia, della morte. Le rappresentazioni più potenti, più alte del dolore e della morte, in Omero, in Dante, in Shakespeare, non avevano nelle parole che le esprimevano il sapore del dolore, il sapore della morte. La poesia operava con mani pulite. Guardava e non toccava. Tutto avveniva di là da una ineffabile ribalta. E per questo la poesia era rapimento, per questo era sogno (sogno felice, anche quando cantava la tragedia umana). E per questo la poesia aveva una parte sacra ma attiva nella vita (talune cose, le più auguste, le più misteriose, non potevano essere dette se non in poesia); mentre da Baudelaire in poi la poesia perde questa sua funzione augusta, sacerdotale presso il popolo, e il popolo si disinteressa di lei e la dimentica. Per questa qualità di isolante che aveva la poesia di fronte al dramma della vita.

Questo sapore diretto di dolore e di morte che si sente nella poesia di Baudelaire; questa vacanza in essa dell'autorità metafisica; questa assenza in lei di alte protezioni; questo suo starsene isolata sulla terra, in mezzo agli uomini le cui speranze e illusioni impallidiscono alla luce del sole e rivelano il povero trucco (?) che le fa giocare; questo suo starsene sotto il cielo spopolato di divinità - è questa la ragione perché la poesia di Baudelaire è chiamata decadente?... Ma forse non basta. E bisognerebbe dire 'poesia mortale', a differenza dell'altra che era immortale. Ma è più grandezza nell'immortalità o nella mortalità? Una idea mi si aggira in testa da molto tempo, di un dio greco (Ermete) il quale è stanco della immortalità, della sua 'inutile' immortalità, e vuole farsi uomo *per poter morire*. Anche la poesia un giorno fu stanca di essere immortale, e scese nella poesia di Baudelaire, *per poter morire*.

BAULE. I meridionali fanno risalire l'accento di alcune parole e di alcuni nomi, e di zanzara fanno *zàn-zara*, di Cavour fanno *Càvour*. Udii recentemente un meridionale dire *bàule*, e a tutta prima imputai questo arretramento dell'accento a quella medesima ragione di eufonia *sui generis*; ma poi conobbi che la ragione è un'altra. In alcuni paesi del Mezzogiorno baule significa anche cassa da morto, e quando baule è usato per « cassa da viaggio » (nell'altro significato baule è la cassa per l'« ultimo viaggio ») si sposta l'accento per evitare la confusione, e soprattutto per evitare la jettatura.

BERE (UTILMENTE). Sto finendo di leggere l'*Alessandro il Grande* di Giorgio Radet e a pagina 328 trovo che « presso i Macedoni il como degenerava spesso in orgia e una delle pratiche più familiari a questi semi-barbari consisteva nel bere in un solo sorso la famosa coppa di Ercole, il che per grande che fosse la resistenza dei bevitori cagionava una pesante ubriachezza, e più d'un comasto si abbatteva sfinito sotto l'effetto del vino ». L'atletismo bevitorio non è spento nemmeno ai nostri giorni, e nelle Brauerein o come dire le birrerie di Monaco, e soprattutto nei festival bevitori che sono l'Oktoberfest e la spillatura della Salvatorbier che cade in primavera, è molto ammirato il bevitore che in mancanza della coppa di Ercole vuota d'un sorso una *Mass* di birra, che è un recipiente della capienza di un litro. Le quali bevute sono di puro eroismo bibitorio e sfornite di fine pratico; ma oltre a queste *gesta bibendi* ci sono le bevute per così dire utilitarie e una di queste io conosco che mette conto ricordare. Una notte un signore ungherese giocava a carte con degli amici nel suo castello, e terminato il gioco i giocatori passarono a parlare di un enorme bicchiere di cristallo di

Boemia appeso come un trofeo alla parete e maggiore quanto a capienza anche della coppa di Ercole usata dai comasti di Alessandro. Questo bicchiere, disse il castellano, era di un suo antenato che lo riempiva di Tokai e lo vuotava d'un fiato. « Quelli eran bevitori! » esclamò uno dei giocatori presenti, perché l'ammirazione degli uomini va soprattutto ai grandi giocatori, ai grandi bevitori e ai grandi ammazzatori, e aggiunse: « Scommetto che nessuno di noi riuscirebbe a fare altrettanto ». « Accetto la scommessa » disse il castellano e dopo alcuni vertiginosi ' rilanci ' la posta fu fissata a un milione di pengös, somma molto importante perché questa memorabile scommessa non è dei nostri giorni ma del 1910. L'eroico bicchiere fu riempito di Tokai e il castellano, afferratolo con ambo le mani tanto era grande cominciò a bere senza riprender fiato, e bevve il vino fino all'ultima stilla, dopo di che annegrato in viso come la luna per eclisse cadde fulminato sul tappeto. Il milione di pengös fu regolarmente pagato agli eredi giusta i patti della scommessa, e così si venne a sapere che il castellano, avendo perduto quella notte alle carte un milione di pengös che erano tutta la sua sostanza, aveva accettato quella scommessa come un sacrificio, per allontanare dalla sua famiglia la minaccia della miseria.

BEYLE (ARRIGO). Finisco di rileggermi il primo volume dell'epistolario di Arrigo Beyle. L'intero epistolario riempie tre volumi di formato grande. Le lettere del primo volume vanno dal 1800 al 1814. Fino al dicembre 1805 portano nella data i poetici nomi del calendario rivoluzionario: Vendemmiaio, Brumaio, Frimaio, che noi dovremmo chiamare piuttosto Brinaio, perché *frimas* in italiano si dice *brina*; ma sul Nivoso dell'anno xiv dimettono il calendario rivo-

luzionario e riprendono il calendario gregoriano: segno che la repubblica ha cessato di essere ed è cominciato l'impero. È un epistolario nostro? Davanti alla organizzata mole dell'epistolario di Stendhal, e lo stesso si può dire dell'epistolario di Goethe, di Leopardi, di Flaubert, di altri, vien fatto di pensare che certi uomini scrivono le loro lettere già sicuri che un giorno esse saranno riunite in volume e date in pasto al lettore. E i destinatari per parte loro devono essere sicuri della storicità di queste lettere che ricevono, perché badano a non distruggerle e provvedono a conservarle con molta cura. Forma curiosa di capitalismo epistolare. Un epistolario mio, ne sono sicuro, non vedrà mai la luce. A chi scrivo io? Quando mai ho avuto voglia e pazienza di scrivere lettere così lunghe e impegnative? Quando mai ho messo nelle nostre lettere sentimenti così gelosi, confessioni così intime, fatti così essenziali? Molte delle lettere contenute in questi epistolari potrebbero essere capitoli di romanzo. Vuol dire che al tempo di Stendhal il meccanismo degli editori e della collaborazione a giornali, settimanali e riviste non funzionava come funziona oggi per noi, e agli autori era consentita una generosità di scrittura che a noi è negata. Comunque sia: una condizione sembra necessaria alla formazione di un epistolario, ed è o un grande amore, o una grande amicizia. Se dall'epistolario di Stendhal toglie le lettere alla sorella Paolina, che rimane? Perché anche Stendhal aveva una sorella Paolina, e questo è il solo punto di somiglianza tra lui e Leopardi. Bisognerebbe studiarla meglio questa strana, questa ripetuta intimità intellettuale fra alcuni uomini superiori (Stendhal, Leopardi, Nietzsche) e le loro sorelle. L'intimità nelle relazioni tra uomini superiori e membri della loro famiglia, mi sembra più interessante perché più profondamente sincera, più ricca di confessioni, più teneramente amorosa. Più ingenua quella tra figlio e madre (vedi Ugo Foscolo). Più rozza quella tra figlio e padre (vedi lettere di Mozart a suo

padre, nelle quali l'intimità sembra non prestarsi ad altro se non allo scambio di parole triviali). Nelle lettere 'alla sorella', c'è tutta la tenerezza dell'amore, ma il male non c'è dell'amore, il mortale dell'amore. La sorella è un'amante incompleta, ma più sicura e con la quale non si 'tronca'. «Pensa» scrive Arrigo a Paolina, in una lettera da Berlino del 23 giugno 1808, «pensa che tu sei forse la persona che io più amo al mondo. Solo a te io posso dire tutto quello che mi passa per la testa». Stendhal sapeva bene quale effetto fa alle donne - loro che vogliono essere le nostre infermiere e averci in loro balia 'senza contrazione di muscoli' - questo abbandono e questa condizione di totale confidenza. Stendhal sa pure che alle donne - a certe donne - le dichiarazioni d'amore non bastano, ma ci vogliono anche le dichiarazioni di stima; e una sua lettera del dicembre 1806, dalla Bassa Sassonia, comincia così: «La felicità di pensare a te è una delle più grandi che mi rimangono. *Tu sei la sola donna che io stimo*, e per la quale io mi permetto di avere oggi quei sentimenti che pochi anni sono avevo per tutte le donne belle. Sei una Porcia per me; le altre sono delle madame du Chatelet». In altra lettera (da Brunswick, 16 marzo 1807) Arrigo dice che il suo amore «aumenta sempre», il che, nella prassi normale dell'amore tra fratello e sorella è un fenomeno piuttosto singolare. In altra (da Berlino, 12 maggio 1807) chiede alla sorella di dirgli che lo ama. Una lettera da Marsiglia (24 brumaio anno xiv) finisce su le seguenti parole: «Io ti amo come si ama un'amante, e tu mi abbandoni!». In un'altra, da Marsiglia, 17 vendemmiaio anno xiv, Arrigo chiede alla sorella «una grande ciocca di capelli». Una lettera del 25 dicembre 1810, termina così: «Non ti nascondo che verrò certamente ad abbracciarti, anche a costo di disertare! Ho troppo desiderio di rivederti! Addio, tu che io amo di più al mondo! Le lacrime m'impediscono di continuare... Brucia questa lettera»; che sembra meno la lettera di fratello

a sorella, che un biglietto di Don José a Carmen. Intellettuale, Stendhal vuol modellare l'animo di Paolina all'immagine del suo proprio animo, e le lettere alla sorella sono fitte di consigli letterari, e delle preferenze per Gian Giacomo Rousseau, per La Fontaine, per Racine, e del suo amore per la nostra lingua e i nostri poeti, Tasso, Alfieri. Ma Paolina progetta di maritarsi. Arrigo non si oppone, ma sulla scelta del marito dà alcuni consigli non certo spassionati. Da Brunswick, 24 marzo 1807: « Credo che la felicità bisogna cercarla in un marito bonaccione e che si lascia menare per il naso. Omone di cuore, si finisce ad avere per lui quella benevolenza che si ha per chi ci ha fatto del bene. Un marito di questo genere ti darà dei figli che tu adorerai (traduco letteralmente dal francese), il che riempie la vita non di emozioni da romanzo che fisicamente sono impossibili (secondo la natura dei nervi, che non possono rimanere a lungo allo stesso grado di tensione, e perché ogni impressione ripetuta diventa *più* facile e *meno* sentita) ma di un ragionevole soddisfacimento ». Come dire più chiaramente che per i diletti più squisiti, c'è lui, Arrigo? Dopo il matrimonio di Paolina, la corrispondenza col fratello diventa anche più segreta di prima. Finora le lettere di Arrigo dovevano rimanere nascoste soltanto al padre, che Arrigo nel suo linguaggio a chiave chiama *le Bâtard*; ora devono rimanere nascoste anche al cognato. « Bada che nessun altro legga... ». « Brucia appena letta... ». Le lettere di Arrigo Beyle alla sorella Paolina illuminano il cosiddetto amore 'stendhaliano': questo amore diffuso di là dalla stretta battaglia dei sessi e nel quale molta femminilità è messa meno dalle donne che dallo stesso Stendhal.

BIBBIA. Ottobre 1943, durante il mio periodo di occultamento. Mi viene desiderio di rileggermi la Bibbia. Mio cugino Piero F, presso il quale mi sono rifugiato e che con grande bontà mi ospita, è cattolico praticante ma non possiede la Bibbia. Mio cugino Giorgio F., padre di Piero, si alza ogni mattina alle quattro e mezzo per sentire la prima messa nella cappella delle Suore del Calvario, ma non possiede la Bibbia. Non potendo andare io stesso in giro per Roma, prego mio cugino Piero di procurarmi il libro desiderato, ma le principali librerie di Roma, senza parlare delle secondarie, non posseggono la Bibbia. Che dedurre da questo? Che a Roma, capitale della cristianità, pochissimi sentono il bisogno di leggere il libro che si chiama Bibbia, da *biblion*, perché è il Libro per eccellenza. Aggiungo che la Bibbia non è soltanto la raccolta dei testi della religione cristiana, ma anche un documento letterario di importanza capitale, assieme con *Iliade*, *Odissea*, la *Commedia*. Che dedurre da questo? Che a Roma i documenti letterari di importanza capitale sono poco ricercati. In quale giornale romano avevo letto pochi mesi sono a proposito delle ragioni che concorrono a fare di Roma una città inviolabile dall'aviazione nemica, che Roma non è soltanto la capitale della cristianità, ma anche il centro della cultura occidentale? Lord Glenervan ritrova il capitano Grant nell'isola Tabor, e in questa medesima isola abbandona il convitto Tom Ayrton per fargli scontare la pena dei suoi delitti. Prima di andarsene però e di abbandonare Ayrton ai suoi rimorsi, lord Glenervan gli lascia le cose indispensabili alla vita, ossia vari utensili, delle armi, delle munizioni - e una Bibbia. Considerazione diversa che i protestanti hanno del sacro Libro. Vero è che nell'*Isola misteriosa*, continuazione dei *Figli del capitano Grant*, ritroviamo Tom Ayrton nella sua isola deserta, ma ritornato allo stato selvaggio: segno che la Bibbia non ha sortito sulla sua anima gli effetti che il benefico ma severo lord

si riprometteva. Ma è ragione sufficiente questa perché nella capitale della cristianità la Bibbia sia un libro presso che irripetibile?

BORGHESE. Per il militare, la qualità del borghese è spregevole. Quando Alessandro Severo ebbe a domare, in Antiochia, le sue legioni ribelli, egli le apostrofò così: « Fate silenzio, altrimenti non più soldati io vi chiamerò, ma *cittadini* », ¹ e 'cittadini' qui ha significato di 'borghesi'.

BORGHESIA. Consultata alla voce *Borghesia*, l'Enciclopedia Italiana mi dice che « il senso etimologico (di *borghesia*) non dice più nulla del contenuto moderno, attuale della parola ». Sarà, ma non è una ragione sufficiente per tacere il senso etimologico della parola *Borghesia*. Prima di tutto, il senso etimologico delle parole è sempre necessario alla loro intelligenza profonda, anche - e soprattutto - se il loro senso originale è stato alterato dal tempo e dalle vicende. Il valore di uno scrittore, la serietà dei suoi intendimenti, la sua fantasia, il suo spirito si possono misurare dalla sua maggiore o minore curiosità per il senso etimologico delle parole. Amare le parole come D'Annunzio per la loro bellezza e sonorità, è amore da amatori superficiali e offensivo per l'onore, per l'orgoglio, per l'anima delle parole: le quali invece si volgono commosse e riconoscenti a chi come Leopardi le scruta nell'intimo e manifesta tanta amorosa curiosità per il segreto, per i segreti che ciascuna di esse racchiude. Leopardi sale tante volte al lirismo su

1. Edoardo Gibbon, *Decadenza e fine dell'Impero Romano*.

per le scale dell'etimologia. Ricordarci che « borghese » viene dall'aggettivo *burgensis*, e questo a sua volta dal sostantivo basso latino *burgus* nel senso di città, non aiuta a capire il significato dispregiativo che la parola borghese è andata prendendo in reazione allo spirito rivoluzionario di oggi, ma aiuta tuttavia a ricondurci a quel tanto di non dispregiativo che questa parola conserva ancora e farci capire per esempio l'importanza che per la Francia avevano alcuni « grandi borghesi » come i Poincaré o i Berthelot, e per l'Italia ebbero i borghesi di Lombardia, del Piemonte, della Liguria. Il richiamo di borghese a borgo, cioè a dire a città, ci ricorda che il borghese, prima di diventare il pantofolaio amante dei propri comodi e nemico di ogni innovamento è stato il *burgensis*, ossia il creatore e abitante del borgo, e dunque il fondatore di quel raggruppamento sociale che diede origine alla nazione. Ci insegna soprattutto che il borghese è per antonomasia il cittadino, ci suggerisce l'impossibilità per il non cittadino a diventare borghese, ci spiega il perché dell'analogia tra il disprezzo che oggi si ha per il borghese, e quello che si ha per l'abitante delle città. Leggete Spengler e vedrete che per questo autore ogni cittadino è un borghese, e che non la borghesia è responsabile della decadenza di quelle virtù che secondo lui conducono alla « morte dell'occidente », ma la città. Con meno parole e maggiore spirito di gioco, il senso etimologico di « borghesia » suggerisce la stessa idea.

La conoscenza che si ha oggi della civiltà omerica, molto diversa dalla conoscenza che se ne aveva ieri, c'insegna che anche la società descritta da Omero era una civiltà « borghese ». Borghese anzi per eccellenza, perché per eccellenza « cittadina ». Omero assegna la massima importanza alle qualità urbane e civili: gusto, eleganza, finezza, movimento e varietà, sorriso cittadino, in contrasto alla pesantezza e rozzezza della campagna. Determina con la voce *asteiotes* la bontà delle qualità cittadine, e con la voce *agroikia*

le qualità della campagna, nella quale voce c'è la radice *agro*, selvaggio. Ed è curioso notare che la voce *asteiotes*, « urbanità », nel greco moderno ha preso il significato di « arguzia », come a dire che l'arguzia è una qualità eminentemente cittadina. Ora *asteiotes* significa « qualità cittadina », allo stesso modo di « urbano », di « civile », di « borghese ».

Chi più borghesi degli dei olimpici? Lasciamo stare le gelosie di Giunone e gli adulterii di Giove (l'adulterio è il più « borghese » dei peccati) ma costoro spingevano lo spirito borghese fino alle sue estreme raffinatezze di *vizio*, fino ad assistere, comodamente seduti su una nube, ai combattimenti fra Greci e Troiani. Perché il borghese - il borghese « ultimo » - non si contenta più della vita comoda, sicura e pigra, ma vuole anche godere delle sofferenze altrui.¹ come a rinforzare il proprio benessere. Non posso dimenticare una vignetta pubblicata nel corso della Grande Guerra da non so più quale giornale francese, nella quale era terribilmente messo in luce questo orrendo sentimento del borghese. Si vedevano due grassi borghesi, marito e moglie seduti a una tavola sulla quale era stato consumato un lauto pranzo, in compagnia di un povero vecchio stravolto dal dolore. E la didascalia diceva per bocca del borghese: « E ora, brav'uomo, che vi abbiamo rifocillato, raccontateci un po' il massacro della vostra famiglia e la rovina della vostra casa ».

Come si vede, anche certo umanitarismo, anche certa beneficenza non erano in fondo se non i riflessi dell'orribile compiacimento « borghese » per il male altrui. È dunque il benessere così fecondo di vizio?

1. Del resto, sul piacere che danno le sofferenze altrui, non mancano illustri testimonianze, a cominciare dai due versi famosi di Lucrezio, in principio del secondo libro del *De rerum natura*:

Suave, mari magno turbantibus aequora ventis
e terra magnum alterius spectare laborem.

È dolce, quando sul vasto mare i venti sollevano i flutti, assistere dalla terra alle dure fatiche altrui.

È così inigienico dunque il pacifico godimento dei propri beni, da rendere soggetto l'uomo a queste fungosità psichiche, a questi cancri che sono la pigrizia mentale, l'egoismo, la vigliaccheria, l'iniquità, il sadismo? Lo spirito borghese, nel significato dispregiativo che ha acquistato per noi questa parola, è nato, si sa, dai vizi del capitalismo: ma come chiamare, fuori del mondo capitalista, come chiamare ad esempio lo spirito dell'Atene di Pericle, ove per ogni uomo libero c'erano quattordici uomini schiavi?

La rivoluzione operata dai romantici mise in luce il tipo del borghese intellettuale, ostile a ogni mutamento di idee e di gusto; l'energia delle rivoluzioni operate in Italia dal Fascismo e in Germania dal Nazionalsocialismo ha messo in luce il tipo del borghese sociale, ostile a ogni mutamento di quel modo di vivere nel quale egli regnava ormai senza sforzo né fatica.

Il disprezzo per il borghese, è il disprezzo per chiunque (anche popolo o nazione) rinuncia a difendersi (o a lavorare) da sé, e commette questi compiti ad altri. L'idea del borghese implica l'idea dell'abitazione inviolabile per legge e provveduta di ogni comodità, l'automobile al portone e il guardiano dell'ordine che passeggia sul marciapiede di fronte e vigila sulla incolumità del borghese. La decadenza del borghese ha seguito qui pure di pari passo la decadenza della città, per meglio dire il borghese « guerriero » ha dimesso le guerriere virtù quando la città ha finito di esistere come campo di battaglia. Benché borghesissime, nel senso che erano le vere reggitrici del borgo, nessuno si sogna di considerare borghesi le famiglie dei Medici, dei Pazzi, degli Albizzi, le quali si combattevano nelle vie di Firenze e usavano le loro case meno come abitazioni che come fortezze. Ma i campi di battaglia si allargano via via che si allunga la portata delle armi. Gli uomini una volta combattevano da casa a casa, poi da città a città, poi da nazione a nazione, e oggi siamo alla guerra da continente a continen-

te. È probabile che Asiatico, Europeo, Americano un giorno si pronunceranno col medesimo disprezzo con cui oggi si dice « borghese ». Ma sarà quando il campo di battaglia si sarà allargato da pianeta a pianeta.

Per il militare, il borghese è *colui che non è militare*. Militare durante la Grande Guerra, ricordo il significato dispregiativo che noi mettevamo nella parola « borghese », che indicava coloro « che non sono come noi ». In quel significato l'idea del capitalista non entrava, dell'uomo che vive di rendita, che non lavora ma sfrutta il lavoro altrui. Borghese era per noi l'uomo « che non partecipa al dovere dell'ora presente ».

E c'era l'idea che noi si combatteva « anche per lui ». Con che il « borghese » a nostro intendimento entrava a far parte dei deboli, degl'impotenti, delle donne e dei bambini. Non avevamo ancora scoperto che il borghese, oltre che un debole, è anche un malvagio.

~~Dal concetto che il soldato ha del borghese, si può trarre la definizione forse più giusta del borghese: « Colui che non milita ». Che non milita in nessun senso: non milita nel pensiero, non milita nell'azione, non milita nel lavoro. L'immilite uomo. Colui che ha rinunciato all'attività eroica della vita.~~

BRIGIDA. Per gli antichi Irlandesi, Brigida era una divinità adorata a Kildar nel tronco di una antica quercia, presso la quale un fuoco sacro arse in suo onore fino al tempo del terrore protestante. Il nome della dea è simile all'aggettivo irlandese *brig*, che significa forte, potente. Alcuni testi danno a Brigida 'profetessa' due sorelle, una medichessa e l'altra fabbroferraia, il che sta a indicare che anche Brigida era una divinità gemellare. Per altri Brigida era la dea della poesia e in generale della saggezza, e i Romani

che conquistarono l'Irlanda la identificarono nella nostra Minerva. Ma per me Brigida è un'altra cosa. Ero a Firenze quando usavano ancora le società mandolinistiche e quella della barriera San Nicolò, la migliore di tutte, traversava di notte la città al suono di una marcetta che ha queste parole:

Non ti ricordi Brigida
Quando eri donna onesta,
Dieci burrini vennero e
ti fecero la festa...

Da allora Brigida è per me una donna decaduta dalla sua primitiva onestà, e portata in giro da mandolini e putipù. Esempio di come si continuano e si trasformano le leggende.

CANTO (E CONTO). Sto correggendo le bozze della scelta da me fatta per Bompiani delle opere di Luciano. In una mia nota a *Una Storia Vera* avevo messo: « L'Omero della leggenda è cieco, perché secondo la tradizione la Musa nel dare il canto all'aedo gli toglie la vista »; ma il compositore invece di « nel dare il canto » ha messo « nel dare il conto ». Ogni freddura mi dà stupore. Qui per di più si tratta di freddura fatta da una linotype. Dico a ragion veduta fatta da una linotype e non dal linotipista, ossia da una macchina e non da un uomo, perché mi vado sempre più convincendo che le macchine sono fredduriste quanto e più degli uomini. Io per me freddurista non sono (c'è un che di 'vergognoso' nella freddura ma non per vergogna io escludo da me la freddura, nella quale anzi, come più volte ho detto, io come i Greci riconosco la voce della divinità) ma freddurista è la mia macchina da scrivere, la quale, mentre io picchio con i polpastrelli sui tasti e credo di essere solo padrone di quello che scrivo, essa, la furba, di tanto in tanto, e con una frequenza che comincia a preoccuparmi, mi dà la sorpresa di una freddura. Dal che si può trarre anche un piccolo insegna-

mento morale e richiamarci alla sola verità degna di questo nome, che tutto quaggiù è variabile e soggetto a repentini, inaspettati mutamenti. Crediamo di affermare un pensiero, una idea, un significato, e il mutamento fortuito di una lettera non solo mette un errore di grafia in quel pensiero, in quella idea, in quel significato, ma li distrugge e crea un pensiero, una idea, un significato del tutto diversi. Nell'errore riferito qui sopra il mutamento è davvero impressionante, perché la trasformazione dell'a in o crea un significato non solo diverso, ma sostenuto da una sua logica precisa e che suggerisce idee nuove e accettabilissime, come questa che l'aedo per cantare deve rifornirsi di canto dalla Musa, dopo di che costei presenta il 'conto' all'aedo come fa il trattore dopo che abbiamo mangiato nella sua trattoria. I surrealisti usano la scrittura automatica, ma sarebbe bene registrare pure e raccogliere le parole che 'spontaneamente' scrivono le macchine da scrivere e le linotype. Nella scrittura automatica un residuo di volontà certo rimane nello scrivente, per sciolta che sia la sua coscienza; mentre simile 'impurità' non ci può essere nella scrittura spontanea di una macchina. Oltre che la scrittura macchinistica si può attribuire anche alla volontà stessa della macchina; e l'oscura, l'ignota volontà delle macchine è tale da farci pensare profondamente a un paese di Erewhon.

CAPRO (ESPIATORIO). Gli ebrei prendevano un capro, lo caricavano dei loro peccati e lo spedivano nel deserto, con che si persuadevano di purgarsi l'anima e di rimanere puri. Quel capro, che noi chiamiamo emissario o espiatorio, gli ebrei lo chiamavano Azazel. Questa usanza non pare di pretta origine ebraica ma tolta agli egizi, per la ragione che un popolo più piccolo e meno civilmente organizzato, prende i

costumi di un popolo più grande e più civilmente organizzato presso il quale vive; il che sarebbe anche confermato dallo stesso nome Azazel, che a detta dei rabbini non è nome ebraico. Comunque sia, il capro Azazel rimane il modello di come risolvere un problema morale (idea del peccato) per mezzo di un atto pratico (addossamento dei propri peccati sul capro Azazel, e dunque liberazione dai peccati commessi). L'uomo solitamente è incapace di far uso delle idee allo stato puro, e ha bisogno perciò di dare a esse una forma visibile e patente. Pochi hanno il diritto di stupire del capro espiatorio e tanto meno di riderne, perché la vita dei più è piena oggi ancora di capri espiatorii di ogni genere. Anche l'arte in fondo è risolta in gran parte per mezzo di capri espiatorii, e un'arte del tutto astratta e nella quale 'il capro non si vede', soprattutto nei paesi latini non è considerata arte. Si dà come ragione che *l'arte non è filosofia*, ma è una ragione priva di senso, perché la stessa filosofia si serve di capri per farsi capire, come dimostra la filosofia di Platone (nello stesso *Teeteto*) e come dimostra soprattutto la filosofia di Schopenhauer, la quale deve il suo grande successo di persuasione ai molti capri di cui si serve. Che più? l'idea pura ispira sospetto, ed è per questo che il pitagorismo, lo spiritualismo, l'idealismo stesso sono considerati con certa quale diffidenza. La suprema condizione di civiltà dovrebbe essere quella in cui tutti i problemi della vita sono risolti mediante un gioco leggero di idee pure, e senza bisogno di capri che danno alle idee la consistenza e corposità di personaggi; ed è inutile dire quale vantaggio verrebbe alla nostra salute da una condizione che non chiedesse di *toccare per credere*; ma vedremo mai una tale condizione - voglio dire: è una condizione *umanamente possibile*? Perché il punto sta qui, e l'argomento principe degli antispiritualisti è che l'uomo per sua natura non ha possibilità *né diritto* di vivere e di aspirare a vivere al modo di uno spirito puro; nella quale aspi-

razione il cattolico mette anche l'amaro del peccato, perché aspirando a vivere solo spiritualmente, l'uomo aspira in certo modo a indinarsi, onde la conservazione dei capri è in fondo condizione necessaria al mantenimento dell'ordine e al rispetto delle gerarchie. Aggiungo che se il merito di aver inventato il capro espiatorio non spetta agli ebrei, esso non spetta neppure agli egizii, anzi non spetta a nessun uomo ma alla volpe. La volpe peccati non ha ma spesso ha delle pulci, ed ecco come fa la volpe per liberarsi delle pulci: strappa dell'erba e ne fa una palla, prende delicatamente questa palla fra le labbra ed entra in un fiume; via via che la volpe s'immerge nel fiume, le pulci salgono verso la parte asciutta della volpe; poi la volpe immerge anche la testa, tenendo fuori soltanto il muso, e le pulci corrono a rifugiarsi sulla palla di erba; infine la volpe tuffa la testa nell'acqua, e nell'istante medesimo caccia via la palla, che se ne va alla deriva carica di pulci. Non sappiamo se quella palla carica di pulci la volpe la chiama Azazel.

CARCERE. Non ho una grande esperienza delle prigioni. Una volta sola in vita mia fui in prigione, e per sole due ore, e in una prigione militare. Questo avvenne a Ferrara, nell'estate del 1915, nella prigione della caserma San Benedetto, « perché ero uscito di caserma senza permesso regolare ». (La verità è che avendo io quella mattina un gran mal di capo e mancando la caserma sia d'infermeria sia di farmachi, ero andato fino alla farmacia di fronte a prendermi una pasticca di piramidone). Due ore di prigione non sono molte ma mi sono bastate egualmente a farmi conoscere il 'senso' della prigione. Ho saputo anzitutto che cosa significa il sentirsi reclusi, e in luogo per di più che i carcerieri si studiano di rendere più scomodo e antipatico che possono, privandolo in gran

parte dei due principali elementi di vita che sono l'aria e la luce; perché il carcere ha il fine dichiarato di punire il delinquente e di metterlo in condizione di non nuocere alla società, ma ha anche quello non confessato di logorare la sua salute e dunque in parole povere di ucciderlo. Ho saputo oltre a ciò che cosa significa la promiscuità forzata e l'impossibilità di isolarsi e nascondersi a un prossimo col quale « non si vuole aver rapporti » (in quell'unica cella eravamo in quattro o cinque); ho saputo che cosa significa la rinuncia al pudore più elementare e lo schifo di quel recipiente posato in mezzo alla cella e adibito ai bisogni corporali dei carcerati. Ho conosciuto infine il sentimento dell'iniquità e che cosa si risente quando l'autorità d'improvviso e arbitrariamente si abbatte su te, e senza esaminare la tua presunta colpa s'impadronisce della tua persona, arresta la tua libertà, rende vana la tua volontà, impossibile la tua difesa, e ti punisce. Non sono state sufficienti tuttavia quelle due ore a farmi sperimentare i vari sistemi che il carcerato deve mettere in pratica per riuscire a sopportare la vita del carcere e, se non è un bruto, per non morire mentalmente; e i principali dei quali, al dire di alcuni uomini mentali che del carcere hanno avuto la sventura di farsi un'esperienza ben più dura della mia, sono il moto e il lavoro. Kropòtkin dice nelle sue memorie che nella piccolissima cella nella quale per più anni la polizia zarista lo tenne chiuso, si era abituato a fare giornalmente tanti passi tra muro e muro pari a quattro chilometri di marcia. In un passo dei suoi ricordi della *Casa dei Morti* Dostoiewski scrive che « girare la ruota era difficile e faticoso, ma anche un'ottima ginnastica », e in un altro passo che « trasportare mattoni in ispalla gli piaceva molto, perché aumentava la sua forza fisica ». Ma la più commovente confessione di carcerato che io conosca è quella che Luigi Settembrini fa nella prefazione alla sua eccellente versione di Luciano, ove dall'ergastolo di Santo Stefano scrive in data del settembre 1858: « Per cin-

que anni vi ho lavorato continuamente fra tutte le noie, i dolori e gli orrori che sono nel più terribil carcere, in mezzo agli assassini ed ai parricidi: e Luciano, come un amico affettuoso, mi ha salvato dalla morte totale della intelligenza ».

Al lavoro si riconosce una ragione morale prima che pratica. Il proverbio ingenuamente dice che il lavoro nobilita l'uomo e Faust alla fine della sua avventura è per mercé del lavoro che si redime, non della preghiera né del pentimento. Se non del carcere, io del lavoro ho una grande esperienza. Io lavoro molto, posso dire che lavoro sempre. E questo continuo lavorare mi fa passare il tempo sempre più velocemente e mi dà una sempre maggiore felicità. Ma questa continua necessità di lavoro che cosa nasconde? che cosa vuol far dimenticare? È dunque l'uomo un carcerato e la vita un grande carcere?

CARITÀ. La carità è quella affezione dell'animo che ci fa amare Dio per sé e il nostro prossimo per amore di Dio. Anche la carità, come tutti i sentimenti cristiani, è sentimento di carattere popolare e dunque non può essere sentito se non dall'uomo di animo plebeo e non può giovare se non a lui. Interrompiamo il ragionamento e poniamo questa domanda: il concetto cristiano della vita è riservato 'unicamente' alla plebe, o può essere esteso anche a coloro che non fanno parte della plebe? (Pongo tra i plebei anche coloro che appartengono ad altre classi, come principi e duchi, ufficiali dell'esercito e scienziati, uomini ricchi e uomini 'colti', ma essenzialmente e per qualità di mente sono plebei ossia uomini schiavi, e non posseggono quel criterio personale, quel giudizio individuale che soli tolgono l'uomo dall'aggregato della plebe e fanno di lui un individuo autonomo). Se il concetto cristiano della vita, e comunque i sentimenti cristia-

ni possono essere estesi anche a coloro che non fanno parte della plebe, bisognerebbe dare a ciascuno di questi sentimenti cristiani una variante a uso dei non plebei. E la variante del sentimento della carità a uso dei non plebei non sarebbe più il sentimento che ci fa amare il nostro prossimo per amore di Dio, ma un sentimento che, sia pure per amore di Dio, ci pone davanti al nostro prossimo in condizione di perfetta indifferenza; considerato che il sentimento della carità, ossia l'amore che per amore di Dio noi diamo al nostro prossimo, offenderebbe il nostro prossimo 'non plebeo', e dunque gli nuocerebbe. D'altra parte, e anche amando il nostro prossimo secondo la prima versione della carità, perché amarlo *per amor di Dio*? Il concetto cristiano della vita non è obbligatoriamente connesso all'idea di Dio. Dirò meglio: nel sentimento cristiano della vita, la premessa Dio non è necessaria. Dirò meglio ancora: il preconcetto Dio appesantisce il sentimento cristiano della vita e gli nuoce. Come dimostrano i popoli latini e cattolici, nei quali il preconcetto Dio ha annullato il sentimento cristiano della vita. Il vero cristianesimo è *ateo*.

CECOV. Mi è capitato di leggere in questi giorni alcuni racconti di Cecov che io non conoscevo ancora. Uno di essi si chiama *Il Monaco nero*, l'altro *Regno di donne*, e sono fra i più bei racconti di questo autore che io conosca. Del resto racconti non belli di Cecov io non conosco, comprendendo nella comune qualifica di bellezza la simpatia che essi ispirano, la commozione 'lunga' che essi danno e soprattutto il senso poetico che essi infondono. Eppure Cecov è uno scrittore 'verista' che non esalta la vita, non idealizza i suoi personaggi, non sceglie fra le cose da raccontare quelle che hanno fama di belle, di nobili, di poetiche. Altri scrittori 'veristi' invece, come Maupassant (e dico Maupas-

sant per dare in esempio uno scrittore più volte citato dallo stesso Cecov) m'interessano, mi avvincono con la 'verità' del loro racconto, ma non m'ispirano la stessa simpatia, soprattutto non infondono in me il senso poetico che infondono in me i racconti di Cecov: *sempre*, anche quando, nella *Voglia di dormire*, Cecov racconta che Varka, per poter dormire, strangola nella sua culla il bambino affidato alle sue cure di bambinaia. Dirò di più: i contatti che Maupassant mi fa prendere con la vita 'vera' mi danno voglia, terminata la lettura di lavarmi le mani, mentre i contatti con la vita 'vera' che mi fa prendere Cecov mi danno voglia, terminata la lettura, di prolungare il mio soggiorno in quella vita che a volte a volte è ospedale, o manicomio, o ricovero di mendicizia, o semplicemente una compagnia di sciocchi, di esaltati, di scontenti, di personaggi ridicoli, di falliti. C'è dunque 'profonda' differenza tra il verismo di Maupassant e quello di Cecov. C'è dunque nell'arte di Cecov una facoltà che pur non nascondendo né alterando minimamente la verità, 'disinfetta' quanto c'è di ripugnante, di inguardabile, di irrespirabile nella verità. E questa facoltà è la poesia, cioè a dire la facoltà che ci consente di vedere, di capire, di sentire le cose nella loro totalità e *fino alla radice*, ossia fino a quel punto in cui le cose e gli uomini più diversi *ritrovano la loro essenza comune*. Ed è per questo che, come fa Cecov, ossia poeticamente, tutto e tutti diventano degni di essere cantati dal poeta: tutti diventano eroi; e l'uomo vigliacco viene a trovarsi su un medesimo piano di *interesse umano* col paladino Orlando, e così la donna più triviale e la santa, il plebeo e il principe, lo stupido e l'intelligente, l'uomo più oscuro e l'uomo più in vista. L'opera di Cecov diventa così l'opera più lontana dalle apparenze, più lontana dalla superficie, *più cristiana*, intendendo per « cristiano » il fondo comune e vero di tutta quanta l'umanità.

CHATEAUBRIAND. Nei ricordi d'infanzia delle *Memorie d'oltretomba*, Chateaubriand rimembra alcuni giochi villerecci cui assisteva da ragazzo presso il maniero di suo padre a Combourg, come la Quintana, il Salto dei pesciaioi, l'Angevina, ecc.; e in ultimo deplora che mentre egli scrive queste sue memorie, ossia un quarant'anni dopo i fatti narrati, né quei giochi ci siano più né coloro che vi partecipavano o vi assistevano. Questo rammaricarsi che il tempo fugge e nella sua fuga ingoia via via le cose del mondo, è la nota dominante delle *Memorie d'oltretomba* e quella mercé la quale Chateaubriand si andava persuadendo che egli non era soltanto uno scrittore di ricco vocabolario, ma anche un uomo di pensiero. Il quale pensiero è invero così ovvio, che mentre io leggo queste *Memorie*, molto interessanti d'altra parte per i fatti e gli uomini rievocati, sono fastidito da questa persistente nota pessimista e preferirei una onesta e schietta superficialità. Tra le cose più pungenti che narra Chateaubriand nelle sue *Memorie*, è che Napoleone, quando prese il potere, fece falsificare l'anno del suo atto di nascita portandolo dal 1768 al 1769, non per ringiovanirsi come potrebbe credere un lettore superficiale, ma per far credere che era nato francese (nel 1768 la Corsica faceva ancora parte della repubblica di Genova). Un altro passo pungente delle *Memorie* sono i funerali di Napoleone I a Parigi (Napoleone I, come si sa, era la principale fonte d'ispirazione di Chateaubriand). Narra Chateaubriand che quando il feretro contenente la salma di Napoleone fece ritorno in Francia a bordo della Belle-Poule,¹ e fu portato in gran pompa nella piazza degl'Invalidi gremita di gente, e deposto sul catafalco preparato in mezzo alla piazza, e scoperto perché tutti potessero accertarsi che la salma non era scomparsa; la salma non solo apparve ma cominciò a muoversi, alla qual vista l'immensa piazza si vuotò in un baleno. Aggiunge Chateaubriand

1. Ottima scelta per riportare in patria la salma dell'Aquila.

che causa di quel movimento erano i gas necrotici serrati nella cassa, e sprigionati al sollevarsi del coperchio. La rievocazione fatta da Chateaubriand di quegli antichi e scomparsi usi villerecci, mi fa ricordare che anch'io ho veduto scomparire alcune antiche costumanze; ma nel rievocarle m'impegno a non far seguire il loro ricordo da malinconiche considerazioni sul tempo che fugge. Venni la prima volta a Roma nel 1907 e presi alloggio in una pensione di via Gregoriana, senz'accorgermi che ero capitato nel feudo ancora caldo di Andrea Sperelli. Di fronte a me, nella camera di un albergo scomparso di poi, abitava una donna di cui non vidi mai la faccia, perché costei non appariva alla finestra se non di notte e a lumi spenti; e si aggomitava al davanzale per ore e ore, a fumare sigarette e a guardare in istrada; e poiché io ero ragazzo in quel tempo e il numero delle fumatrici ancora molto ristretto, io, al palpito di quell'occholino di fuoco, fantasticavo di Sceherazade e di corti da mille e una notte. Di mattina veniva in via Gregoriana un gruppo di cantori e sonatori, che si fermavano sotto le finestre della mia pensione a cantare e a sonare. Erano cantastorie che mettevano in poesia e in musica i fatti di cronaca più impressionanti, come rapimenti di fanciulle, drammi della gelosia e simili, componendo delle rapsodie che andavano a cantare di via in via per tutta la città. Un altro uso che ho fatto in tempo a conoscere e che di poi è scomparso, sono le serenate. In alcune città italiane c'erano delle società di mandolinisti, chitarristi, cantori e sonatori di putipù, i quali di sera percorrevano perfettamente incolonnati la città, fermandosi nei punti principali a cantare e a sonare, e sonavano e cantavano anche mentre andavano a passo di marcia di tappa in tappa. Ricordo meglio di tutte la serenata fiorentina della barriera San Nicolò, in testa alla quale marciava un vecchietto rubizzo con pizzetto e paglietta, che era il direttore. La serenata di S. Nicolò traversava ogni sera Firenze per lungo e per largo, lasciando dietro di sé una scia di suoni che

illuminava la notte. Dove sono i cantastorie? Dove le serenate? Ho promesso di non far seguire a questi piccoli ricordi malinconiche considerazioni sul tempo che fugge. Ma farò di meglio: di questa fuga mi rallegrerò. Perché sarebbe veramente insopportabile ritrovare sempre le stesse cose: sempre cantastorie, sempre serenate...

CIBORIO. Apro il Petrocchi alla voce « ciborio » e trovo: « Tabernacolino in mezzo all'altare nelle chiese cattoliche, per l'ostia consacrata ». Apro l'*Antologia Palatina* agli *Epigrammi Cristiani* e nel titolo del primo epigramma trovo: « Sul ciborio dell'altare di Santa Sofia ». Qui, ciborio non significa tabernacolino ecc., ma « baldacchino che copre l'altare ». Diffidare delle parole. Anche di quelle che, come ciborio, significano proverbialmente quanto c'è di più sicuro. Dice il popolo: « Quant'è vero il ciborio! ».

CINOFILIA. Il trattamento usato ai cani di Costantinopoli, dinota nei Turchi scarso amore per l'animale chiamato 'amico dell'uomo'. E si capisce. Nullo nel meridione, l'amore per i cani nasce e cresce via via che si passa dal meridione al settentrione. Sul variare 'climatico' di questo sentimento, molto influisce il variare delle credenze religiose.

Anche Schopenhauer, uomo settentrionale, amava i cani. Presso la finestra del suo studio, una pelle d'orso stesa sul pavimento indicava il luogo nel quale soleva stare colui che il signore del luogo chiamava « il suo migliore amico ». Questi era un bellissimo spagnolo bianco, al quale Schopenhauer, amante della filosofia indiana, aveva dato nome Atma, che significa « ani-

ma del mondo ». Ma un giorno del 1849 Atma morì, e lo stesso giorno Schopenhauer andò a un canile di Francoforte, trovò un bellissimo spagnolo bianco cui impose nome Atma che significa « anima del mondo », lo fece accucciare sulla pelle di orso presso la finestra del suo studio, e si rimise a scrivere il *Mondo come volontà e rappresentazione*. In fondo, l'amore di Schopenhauer per i cani, era un semplice bisogno di calore animale. Per quanti uomini però anche il matrimonio, definito da altri « una lunga conversazione », altro non è se non un semplice bisogno di calore animale. Più poeticamente, questo medesimo bisogno Nietzsche lo esprime in un verso: « Datemi mani calde e cuori scaldini... ».

CIVILTÀ (ALIMENTARE). Quando tastate il polso dell'umanità, quando compilate le vostre tabelle cliniche, quando componete i vostri quadri comparativi, quando cercate di stabilire il 'sì' e il 'no' e il 'più' e il 'meno', voi, analisti della Storia, scegliete come termine di paragone quello che stimete più degno di determinare l'effettiva o la presunta superiorità di un popolo sull'altro; ma, triste a dire, il vostro termine preferito è la potenza finanziaria. Ora la ricchezza è una qualità mediata e instabile la sua sorte. E se veramente ed equamente voi voleste pesare il grado di civiltà di un popolo, altri e più sicuri termini di confronto dovrete trovare e sceglierli soprattutto fra quelli che più direttamente sono connessi alla vita 'naturale' dell'uomo. E uno di questi è il modo di mangiare. Che l'Italia oltre a tutto abbia una sua propria e caratteristica civiltà alimentare, è una testimonianza supplementare che la civiltà italiana è la più provata e legittima di tutte. Se fosse lecito prendere l'alimentazione come criterio di civiltà, noi italiani avremmo ancora il diritto di considerare la Germania e l'Inghil-

terra così come le considerava Tacito. « Dimmi come mangi e ti dirò chi sei ». E io che ho assaggiato le cucine di questo e dell'altro emisfero, posso assicurare che la cucina italiana è la più logica e 'umana' di tutte, o come dire rispecchia sul nitore della mensa e fino nel fondo delle teglie e dei tegami quelle medesime qualità che sono fondamentali della nostra razza. L'alimentazione da noi è diventata forma di civiltà e questo non solo rileva dal come gli alimenti sono preparati per la tavola, ma rileva pure dalla pulitezza, dal decoro, dall'*onestà* con cui le varie derrate alimentari sono presentate nei nostri mercati e nei nostri negozi di alimentazione. Se la pittura e la scultura in Italia riusciranno un giorno a eguagliare lo stile della nostra civiltà alimentare, potremo dire di aver nuovamente una grande pittura e una grande scultura.

CLASSICI. Trovo in una rivista una piccola polemica intorno alla quistione se sia errore o no dire « più sublime », e lo scrittore reo di avere scritto « più sublime » si schermisce dall'accusa di sgrammaticatura, afferma che « più sublime » si può benissimo dire, e a conforto della sua affermazione porta in esempio la *Gerusalemme liberata*, il *Labirinto d'amore* del Boccaccio, il *Paradiso* di Dante e il *Dizionario* di Niccolò Tommaseo. Io per me sono di parere che non solo si può dire « più sublime », ma che si può dire tutto quello che si vuole e come si vuole, solo che lo si dica con intelligenza e a ragion veduta; e che il rigorismo grammaticale sempre e purtroppo in favore nel nostro paese, è più di danno che di beneficio alla lingua; e aggiungo che ben fastidiosi sono questi interventi degli 'assidui lettori' che segnalano sgrammaticature, inesattezze e simili: scoraggianti testimonianze di quanta gente c'è che ha tempo da perdere, e desiderio di esercitare la pignoleria, e brama magari di vedere il pro-

prio nome stampato nel giornale, e mancanza di senso dell'opportunità e del ridicolo, e soprattutto incapacità di penetrare lo spirito nonché la lettera delle cose che legge. Ma non questo volevo dire a proposito della piccola polemica intorno alla legittimità di « più sublime », sibbene che anche questa volta, come sempre suole avvenire in simili casi, lo scrittore accusato di sgrammaticatura è ricorso all'autorità dei « classici » e si è messo al sicuro dietro le loro spalle. Fra tanti meriti, la nostra letteratura odierna ha anche un difetto, che è una certa scarsezza e immobilità di idee e un atteggiamento troppo canonico. Il quale difetto le viene in parte da questo comportarsi dei nostri scrittori davanti ai « classici » come alcuni davanti al maestro, e dalla comunemente ammessa infallibilità dei « classici ». Dov'è dunque quel sentimento così fecondo, così necessario, così energetico del figlio che vuole superare il proprio padre e del discepolo che vuole superare il proprio maestro? Dolce è per molti sentirsi sotto tutela, ma non atto però ai gesti più audaci, alle opere « più sublimi ». Manca così in gran parte alla nostra letteratura quello spirito ribelle che incita ad aprire nuove finestre, spalancare nuove porte, scoprire nuovi orizzonti, e che allarga, ingigantisce l'anima di una letteratura, ossia l'anima ' maggiore ' di un popolo; e si accentua invece quel che di troppo semplice essa ha, spesso di canonico. Talvolta di purità. Aggiungo che è molto più intelligente, e profittevole, e umano trattare i « classici » alla stregua dei nostri simili, ossia come uomini fallibili, che come infallibili divinità; che è anche una condizione migliore per capirli; e assieme per non metterci nella condizione di coloro che hanno per i « classici » una venerazione assoluta, ma ignorano perfettamente la loro opera. Anche i culti vanno trattati col necessario granellino di sale. Dirò per terminare che essendo i « classici » vissuti prima di noi, l'autorità nostra anche in fatto di sgrammaticatura è a rigor di logica maggiore della loro, e sono i « classici » che dovrebbero imparare da noi, non noi

da loro. Cade a proposito qui questo pensiero scritto da Leopardi nello *Zibaldone* il 21 marzo 1824, domenica terza di quaresima: « È noto che i manoscritti originali, anche de' più dotti uomini de' migliori secoli, e in particolare e nominalmente quelli dell'Ariosto e del Tasso, che son pur tanto ripieni di correzioni, presentano una stortissima e scorrettissima ortografia, con errori tali che oggi non commetterebbe il più imperito scrivano o fanciullo principiante, e una stessa voce v'è scritta ora con una, ora con altra, ora con altra ortografia ». Solo che citate queste parole di Leopardi, mi accorgo che anch'io mi sono coperto dell'autorità di un « classico ». Inevitabile malattia.

COMICO. A Siena, nel vecchio teatro dei Rozzi, assistei due anni sono (1940) alla riesumazione del *Trionfo dell'onore* di Francesco Antonio Tullio, noto in Arcadia col nome di Colantuono Ferelintisco, e musicato da Alessandro Scarlatti, capostipite della dinastia musicale degli Scarlatti. Al pari di altre commedie del Settecento, anche il *Trionfo dell'onore* trae partito dai bisticci di alcune coppie d'innamorati, col fine di esilarare lo spettatore. Infatti, di tempo in tempo, echeggiavano nel piccolo e illustre teatro alcune risatine compiaciute; ma chi rideva erano i soliti ingenui e malaccorti, che anche nella sala del teatro dei Rozzi costituivano il grosso dell'assemblea. Io per parte mia non solo non ridevo, ma alle ripetute cilecche di quelle battute un tempo spiritose forse, ma ammutolite di poi e inesplive, sempre più profondo sentivo scendere in me lo scoramento. Il comico ha vita breve. Presto si spegne e anche più presto si corrompe. Quante volte ci siamo provati a riguardare, a rileggere vecchi libri, o riviste, o giornali umoristici, tante volte abbiamo sentito una 'brutta', una 'volgare' tristezza salire su da quelle pagine ingiallite. Eguale

tristezza io sentii alla rappresentazione (non dico alla lettura) delle *Nuvole*, del *Soldato millantatore*, dei *Menecmi*, ecc.; e quelle battute, quelle situazioni che facevano sbellicare dalle risa i contemporanei di Aristofane o di Plauto, a me davano reazioni molto più vicine alla sofferenza che al riso. (Alla lettura del comico 'antico' noi portiamo un'indulgenza conciliatrice, lo avvolgiamo dentro giustificazioni culturali, come si avvolge dentro un panno una cosa che si vuole nascondere, e del resto, soli col libro, le nostre reazioni rimangono segrete). Il comico, per esser fresco ed efficiente, va rinnovato di giorno in giorno, se non addirittura di ora in ora. Guardate come una freddura, una barzelletta invecchiano nel giro di pochi giorni. Provatevi a ripetere una freddura che vi parve spiritosa solo due mesi addietro. *Frigida verba* chiama Cicerone (*De Oratore*) ciò che noi diciamo freddura, e la temperatura bassa è certamente indispensabile alla conservazione e allo scoppio del comico. Nel comico ('personaggio' comico) lo spettatore trova rappresentato colui che egli *non vorrebbe essere*. Peggio: trova se stesso, ma quel se stesso *di cui egli si vergogna e nasconde*. Trova il suo 'io' vergognoso e segreto. Trova l'immagine di quell'io che egli vorrebbe scacciare da sé, distruggere, far sparire. Della commedia, Aristotele dà la seguente definizione: « La commedia è l'imitazione di uomini di qualità inferiore ». (Antitesi della tragedia: rappresentazione di uomini moralmente superiori). S'intende che chi ride alla rappresentazione di questi 'personaggi di qualità inferiore', è fornito di una cospicua dose di sadismo; e di masochismo, quando nel personaggio di qualità inferiore egli riconosce il suo 'io' vergognoso e segreto. Tuttavia, per 'far scattare' il riso (fatto meccanico) è *necessaria la sorpresa*. Perché il comico più profondo opera per effetto di contrasto: per l'improvvisa, inaspettata manifestazione (apparizione) di aspetti, caratteri, segni che non sospettavamo nel personaggio che dà rappresentazione di sé, e in contrasto con il suo aspetto solito,

il suo carattere noto, i suoi segni conosciuti. Il comico insomma è una forma di stupore: non tragico, ma eccitante. È per questo che dal fondo del comico, passata la sorpresa, torna su la solita amarezza (sempre quella!) del paradiso perduto. Di che avrebbero riso Adamo ed Eva nella loro innocenza, cioè a dire nella loro vita priva di fondo e di segreti? Il comico è la rivelazione di ciò che è brutto e nascosto. Il comico richiede anzitutto l'effetto della sorpresa, e da parte di noi spettatori una considerazione seria, convinta dell'aspetto 'normale' del personaggio (uomo o cosa). Il comico insomma nasce dalla 'smontatura' delle cose serie e gravi, ed è per questo che nel comico anche più innocente c'è sempre un che di nocente, un che di maligno e di corrosivo, e piace soprattutto alla plebe. Nel riso c'è sempre qualcosa di basso (di *mortale*) e per questo il riso è considerato 'volgare' (così nobile invece, così distinta la gravità!). Ma questo gioco di contrasti, per 'fare effetto', deve esercitarsi su cose e persone vive e che fanno parte della nostra 'attualità'. L'uomo più comico, o come dire di qualità infima, la morte lo nobilita, ossia spegne la sua comicità. L'aspetto anche più inatteso, più contrario alla figura nota e 'seria' di Galilei, o di Carlo Magno, o di Dionigi di Siracusa, *non ci fa ridere*. Di fronte alla vita brevissima del comico, si stende la vita infinitamente lunga del tragico. Nel comico non c'è posto per l'eternità.

COMUNISMO SESSUALE. Molti modi sociali dei solariani sono di seconda mano. Notiamo l'assonanza tra solariani cittadini della *Città del Sole*, e solariani collaboratori della rivista « *Solaria* », che tanta parte ebbe nella formazione delle nostre lettere d'oggi. Da questa assonanza il lettore addestrato ai filologici giochi potrà trarre quei significati sottili che i Greci traevano

dagli incontri fortuiti di omofone voci, che noi traiamo dai bisticci e dalle freddure.

Anche i cittadini della *Repubblica* di Platone hanno le donne in comune, benché presso costoro la comunità sessuale sia riservata alle due classi superiori, sole atte a comprenderne il valore e a sottomettersi nell'interesse del pubblico bene. Strani effetti di una repubblica governata da filosofi. Il comunismo, sia pure quello sessuale, è praticato dalle classi più alte, ossia dai magistrati-filosofi che rappresentano la ragione, e dai guerrieri che rappresentano il coraggio e hanno il compito di difendere lo stato dai nemici esterni e ridurre i cittadini all'obbedienza, mentre la monogamia, o come dire il capitalismo sessuale, con il suo seguito di gelosie, sospetti e diritti esclusivi che convertono il dono divino dell'amore nella operazione più barbara e tenebrosa, è praticato dagli agricoltori, dagli artigiani e dai mercanti che rappresentano l'istinto e il desiderio, ossia dalla plebe. Ecco un altro esempio di comunismo sessuale, più vicino a noi ed effettivamente praticato. Guy de Maupassant narra in un suo racconto, *Mouche*, di una ragazza cui per nulla ragione plausibile è capitato come soprannome il nome di questo dittero comune di colore cinerino, e che era l'amante contemporanea di cinque giovani e gagliardi canottieri della Senna. È difficile che tra i magistrati-filosofi della *Repubblica* di Platone, ci fosse maggiore armonia che fra i cinque amanti simultanei di *Mouche*. A uno di essi, soprannominato « Occhio solo », era riservato per diritto di priorità il tempo dal sabato sera al lunedì mattina, ossia quello spazio di tempo che gl'inglesi chiamano *week end* e tanta parte ha nella loro organizzazione sociale, gli altri quattro coamanti si spartivano *Mouche* nei giorni feriali. La perfezione del comunismo sessuale dei cinque canottieri della Senna si manifesta soprattutto in questo, che quando *Mouche* rimase incinta, a nessuno dei cinque sodali venne in mente di fare il minimo tentativo di ricerca della paternità. Il bambino nacque morto, e

« Occhio solo », a fine di lenire il dolore della madre, le dice: « Consolati, piccola Mouche, *te ne faremo un altro* ». Dubito che un magistrato-filosofo della *Repubblica* di Platone, e tanto meno un guerriero della stessa *Repubblica*, avrebbe saputo esprimere meglio di così un sentimento che trascende il comunismo sessuale, e sale alla metafisica di un comunismo della paternità. Nietzsche, in *Ecce Homo*, chiama Maupassant « un vero romano », ma non si capisce perché. Non un vero romano era Maupassant, ma un vero borghese di Parigi, abitudinario, chauvino e rischiarato a mala pena da una intelligenza molto bassa. Maupassant apparteneva a quella più radicale specie di parigini che non si erano abituati alla sagoma della torre Eiffel, e voleva abbandonare Parigi come protesta all'immondo « candeliere » che deturpava la bellezza della *Ville Lumière*. Un articolo pubblicato pochi anni sono nella rivista « Sapere » affermava che Parigi ha perduto ogni diritto al titolo di *Ville Lumière*, perché altre città anche in Italia oggi sono più intensamente illuminate. Quando il nazionalismo arriva a confondere volontariamente il morale col materiale, è facile che i paesi in cui fioriscono siffatte forme di occlusione mentale finiscano in malo modo. Maupassant era scarso d'intelligenza ma fornito di un talento vigoroso, perché l'intelligenza non giova al talento, ma lo ostacola invece e disperde. Banale, sciatta, tormentata da un miserevole drammatismo 'interno', la vita di Maupassant sembra essa stessa un racconto di Maupassant. Gli ultimi anni furono oscurati dalla pazzia. Si sentiva pieno di gioielli, e non voleva andare di corpo per non perderli. Ed ecco un esempio ancora di comunismo sessuale. Nel 1917, quattro ufficiali dell'incrociatore *Piemonte*, ancorato nella rada di Salonicco, si erano presa una amante greca in comune. Non so se l'associazione sessuale dei quattro ufficiali del *Piemonte* fosse determinata da ragioni di economia: posso assicurare in ogni modo che mai essa fu turbata dal minimo rigirito di individualismo. Sono contento

di aver potuto dare ben due esempi di comunismo sessuale *fra latini*, smentendo in parte la fama di assolutismo sessuale che come nube pesa sulla nostra razza. Aggiungo che la vita di bordo, questa 'repubblica galleggiante', porta più facilmente della vita terrena alle forme di comunità. Abbiamo esempi di ben altra comunità ispirata dalla vita di bordo. Guglielmo Apollinaire, che assieme con Fernando Fleuret ha curato il catalogo di quella sezione della biblioteca nazionale di Parigi che si chiama *Enfer* sia perché sta nei sotterranei del palazzo della rue Richelieu, sia perché contiene documenti veramente infernali, mi fece vedere nel 1913 una lettera di Colbert esumata di tra quei documenti, nella quale il ministro di Luigi XIV non solo consigliava ai comandanti dei *vaisseaux du roy* di essere tolleranti alle unioni fra marinai, ma dava ordine espresso che in caso di trasferimento di un marinaio da una su altra nave, fosse trasferito anche il suo 'amico'. Tra le varie navi da guerra alleate ancorate nel 1917 nella rada di Salonicco, l'incrociatore *Piemonte*, piccolo e tracagnotto, faceva la parte di Gianburrasca in mezzo al circolo delle zie gravi e noiose. Le artiglierie contraeree erano in quel tempo in infanzia, e quando un *Taube* veniva sulla capitale della Macedonia (strana idea dare a uno strumento di guerra il nome dell'uccello della pace) il *Piemonte* apriva contro di esso col suo pezzo di prua un fuoco tanto fragoroso quanto inefficace. Non bisogna credere però che il sistema delle cose in comune vada esente da pericoli. In una sua novella, *Il tovagliolo dei poeti*, Apollinaire narra che alcuni poeti avevano organizzato una mensa in comune ed essendo poverissimi avevano un solo tovagliolo per tutti; ma uno di costoro era tifico ed avendo il tovagliolo comune infettato gli altri poeti, tutti morirono in breve volgere di tempo. Mi viene il sospetto che a qualche lettore queste mie note possano sembrare non sufficientemente armate di quella serietà che arma di solito le chiose dei libri di cultura. Lavorando in quest'aura utopica, ho finito per

credere utopicamente che i miei lettori hanno tutti superato il pregiudizio della serietà, che tanto buio spande sulle cose della coltura e comunque della vita, e sanno ormai che la serietà è un ostacolo e una limitatezza, e dunque una forma di inintelligenza. Resta a dire che il sistema delle donne in comune risolve in parte il problema sessuale, ma per gli uomini solamente, libera dall'assolutismo, dalla gelosia e dal bestiale istinto di proprietà; ma non risolve il problema della donna, anzi lo aggrava. Il sistema delle donne in comune manca di reciprocità. La donna in comune non è schiava di un solo uomo ma di molti, e dunque più volte schiava. Completiamo l'opera di Platone e di Campanella, e nonché mettere le donne in comune a uso degli uomini, mettiamo anche gli uomini in comune a uso delle donne. Questa reciprocità, che sola può correggere la condizione iniqua che specie nei paesi latini pesa tuttora sulla donna, non dico Campanella, ma lo stesso Wells non la contempla nella sua *Utopia Moderna*, per quanto ispirata dalla organizzazione sociale dell'U.R.S.S.; mi dicono in compenso che in Russia uomini e donne vivono in perfetta eguaglianza sessuale, il che ha avuto questo importantissimo risultato, di abolire la prostituzione. L'invito all'eguaglianza sessuale è prematuro. Resta ancora da aprire i ginecei. Campanella era calabrese. Calabrese è anche quel nostro commediografo di buona fama che io conosco da più di vent'anni, ma che non ho mai incontrato in compagnia di sua moglie.

CONTRADDIZIONE. Ho un affetto filiale per gli dei antichi. Profondamente mi dispiace dunque che Dante in un punto della *Commedia* invochi Apollo, come nel I canto del *Paradiso*:

O buon Apollo, all'ultimo lavoro

Fammi del tuo valor sì fatto vaso,
Come dimandi a dar l'amato alloro

e più oltre (terzina 10) lo chiami addirittura « padre », e in altro passo (*Inferno*, canto I, terza 24) chiami gli dei antichi, e dunque anche Apollo « falsi e bugiardi ». C'è modo peggiore di mancare ai doveri dell'ospitalità?

COSCIENZA. Ho sempre diffidato di Socrate. (In una breve storia della filosofia compilata per suo uso personale, questa acuta osservazione di Schopenhauer: « Diffido di coloro che non hanno lasciato traccia scritta del proprio pensiero »). Ho sempre diffidato di Socrate, non mai tanto però, come da quando ho scoperto e determinato gl'incalcolabili danni che la coscienza ha recato all'umanità. E lo dobbiamo a lui questo bel regalo, a quell'uomo snasato e rincagnato, a quell'avvocato degl'istinti plebei e della grettezza mentale, e alla sua perfida, tendenziosa interpretazione del « Conosci te stesso » apollineo. La coscienza era già, ma era un vizio che l'uomo nascondeva in sé né aveva la fronte di esternarlo. Venne lui, lo scontento, il vendicativo, il plebeo invidioso, l'antiartista (le vorrei vedere le statue del figlio di Sofronisio!) ed esaltò quel vizio, lo legalizzò, gli diede autorità di manifestarsi svergognatamente - di pavoneggiarsi. Tutta la volgarità, tutta la stupidità, tutta l'ignobiltà, tutta la vigliaccheria, tutta la brutta vita, tutta la falsa arte che imperversa da allora in poi e che oggi ancora si vuole imporre a noi *presocratici*, la dobbiamo a lui, alla 'levatrice' della coscienza.

CRUDIPITTURA. Pochi lettori probabilmente conoscono il pittore Moritz von Schwind, nato a Vienna nel 1804 e morto nel 1871, e compreso assieme con G.D. Friedrich, Hans von Marées, Böcklin e altri nel gruppo dei « pittori romantici tedeschi ». I quadri di Moritz von Schwind sono o aneddotici come « Il viaggio di nozze » della Schak-Galerie di Monaco o « La partenza all'alba » della Galleria Nazionale di Berlino, o simbolici come la « Jungfrau » e la « Leggenda dell'arcivescovo Volfango e il diavolo » entrambi della Schak-Galerie, o fiabeschi come il « Fanciullo dal corno meraviglioso » pure della Schak-Galerie, o soggettistici come la riproduttissima « Ora mattutina » egualmente della Schak-Galerie, ora inclassificabili e di una singolare ispirazione come « Il meriggio » o « La sista di una famiglia cinese nell'amaca » (perché Moritz von Schwind era un pittore che 'pensava' i quadri prima di dipingerli, e se spesso pensava male, aveva talvolta dei pensieri di una poeticità rara) e sono sempre disegnati con una estrema minuzia, dipinti in una maniera compiutissima e perfino leziosa. Uno di quei pittori insomma che sia per concetti sia per tecnica oggi sono considerati *pompieri*. Senonché in mezzo ai quadri di Moritz von Schwind riprodotti nella monografia che a questo pittore ha dedicato Federico Haack (Ed. Velhagen e Klasing, Lipsia 1908) si trova un tratto (p. 91, e do queste indicazioni perché il lettore, volendo, possa controllare), la riproduzione del ritrattino che M. von S. dipinse nel 1860 della sua figliola Anna (pittura a olio su tavoletta di 0.22 per 0.18 conservata nella Galleria Moderna di Vienna) che *per libertà e sommarietà di stesura potrebbe essere una pittura di Manet*; e questa pitturina sommaria di un pittore che per altro s'imponeva il dovere di terminare i suoi quadri fino all'ultimo particolare, dà la chiave di ciò che molto ingenuamente è stato chiamato « il problema e la rivoluzione della pittura moderna », e che in effetti non consiste in altro (lasciatevelo dire da uno che se ne intende) che nel la-

sciare la pittura in uno stato di *viva e palpitante incompiutezza*. Autorevoli voci si leveranno a questo punto per obiettare che « il problema della pittura moderna non consiste *soltanto* in questo »... S'intende: io dico che consiste *soprattutto* in questo. Resta a sapere se coloro che si mostrano così contenti di un Manet dipinto per metà o di un Matisse dipinto per un terzo, sarebbero altrettanto contenti di un paio di scarpe cucite per metà o di una pastasciutta cotta per un terzo.

CULLA. Quando un personaggio importante muore tra gl'Indiani d'America, il suo cadavere è collocato dentro un'amaca a circa un metro dal suolo. In quella bara pensile sono deposti accanto al morto il suo arco, le sue frecce, le sue rachette, le sue pellicce, il suo calumetto. E come un bambino nella culla, la brezza lo culla nel sonno eterno.

CULTURA. La cultura ha principalmente lo scopo di far conoscere *molte cose*. Più cose si conoscono, meno importanza si dà a ciascuna cosa: meno fede, meno fede *assoluta*. Conoscere molte cose significa giudicarle più liberamente e dunque meglio. Meno cose si conoscono, più si crede che soltanto *quelle* esistono, soltanto *quelle* contano, soltanto *quelle* hanno importanza. Si arriva così al *fanatismo*, ossia a conoscere una sola cosa e dunque a credere, ad avere fede *soltanto* in quella. Cfr. i tedeschi che sono portati alla specializzazione. Anche il fanatismo è una specializzazione. Conclusione: poiché fine della cultura è di far conoscere il maggiore numero di cose, e poiché conoscere una cosa significa distruggerla, fine supremo della cul-

tura è l'ignoranza. Mi si passi questa dichiarazione di orgoglio: io già intravedo questo supremo stato di cultura - questo supremo stato di ignoranza. Già intravedo questa calma suprema, questo sguardo estremamente sapiente che spazia su un mondo di cose conosciute - di cose distrutte. Questo cimitero di cose. Questa pace ultima. In fondo questa mia 'meta' si confonde col principio stesso della vita cristiana, che è ignorare; e la supera anzi, perché la meta mia ignora anche Dio. Io non so dire veramente se ignoro Dio perché la mia conoscenza lo ha 'traversato', o perché non lo ho mai conosciuto. Resta a sapere se Dio è cosa 'da conoscere'.

E per mancata còpula
la cùpola
si spòpola.

(Savinio: *Introduzione
alla Vita di Mercurio*).

CUPOLA. La cupola è l'immagine architettonica del cielo tolemaico, e dunque la raffigurazione del cielo secondo il concetto cattolico. Si capisce quindi l'importanza 'capitale' (piacciono a me le freddure, questa parte estemporanea della filologia) che la cupola ha tra gli elementi costitutivi del tempio cattolico e perché non c'è tempio cattolico, si può dire, che manchi di cupola. Anche i templi che non hanno cupola centrale, che non hanno cupola 'dominante', che apparentemente mancano di cupola, come le basiliche romane di San Giovanni in Laterano e di Santa Maria Maggiore, essi pure hanno in alcune loro parti una o più cupole - questo 'indispensabile' richiamo alla forma del cielo - non fossero che i cupolini delle cappelle laterali di San Giovanni in Laterano, nascosti dalla facciata. E come potrebbe mancare in un tempio cattolico questa immagine del cielo, questo 'plastico' del luogo promesso? La lanterna completa al

sommo la cupola, e nell'assieme di questo simbolo magico rappresenta la sede dell'Altissimo. La cupola c'è anche quando apparentemente manca. Esempio: nella cattedrale di Bonn e nel duomo di Milano, ove la cupola è coperta esternamente da una freccia o guglia (singolare nelle chiese gotiche questo compromesso tra l'immagine tolemaica del cielo - parte concava della cupola che i fedeli possono vedere dall'interno del tempio - e l'aspirazione verso l'alto rappresentata dalla freccia o guglia che sovrasta l'esterno della cupola). Quando al ritorno dallo Spielberg Silvio Pellico si affacciò alla Corsia dei Servi, l'attuale Corso di Milano, onde si scorge nel fondo l'abside del Duomo, egli si volse ai due sbirri austriaci che lo accompagnavano e con voce rotta dalla commozione esclamò: « Come sono felice di rivedere la cupola del Duomo! ». Segno che un poeta, anche se appena un debole classicheggiante come l'autore della *Francesca da Rimini*, vede più con gli occhi della mente che con quelli della fronte. Del resto anche Stendhal (*Rome, Naples et Florence*, p. 41) parla della « cupola » del Duomo di Milano. La cupola, questa copertura simbolica del tempio, non è di origine italiana. Prima che ai cattolici, la cupola ha rappresentato il cielo a tutti i popoli che del cielo si fanno una immagine emisferica e *conchiusa*. Architetti orientali hanno portato la cupola in Italia. Cupolari erano i templi degli arabi, cupolari le sinagoghe e cupolari saranno più tardi i templi dell'Islam. Con bell'esempio di arguzia archeologica, Osvaldo Spengler chiama il Panteon di Agrippa (perché si continua a scrivere Pantheon?) *la più antica delle moschee*. È naturale dunque che al sommo della *Città del Sole* Campanella ponga un tempio circolare sormontato da una cupola, questo tempio eminentemente cattolico, lui che nella mente covava l'ideale di una Chiesa Cattolica « perfezionata ». Appare anche da questi particolari architettonici quanto poco questo utopista fosse nello spirito dell'utopia, la quale distrugge il cielo

di Tolomeo (la cupola) e pone l'uomo in mezzo a una pianura, sotto il cielo vasto e sconfinato. Bisogna aspettare l'arrivo di Alberto Einstein per vedere la cupola ricostituirsi per effetto dello *spazio curvo*. Ma che supercupola!

CURETI. Zeus venne al mondo nell'isola di Creta all'insaputa di suo padre, fu nutrito dalla capra Amaltea e intorno alla culla i Cureti facevano gran baccano per nascondere i vagiti del dio bambino. Presso alcuni popoli primitivi usa oggi ancora far gran baccano intorno al neonato, a fine di fugare i genî malefici che accorrono a ogni nascita, questo critico evento. Povera e triste superstizione. I Greci invece sapevano rendere illustre anche la superstizione.

DELIBERAZIONI. « I Persiani usano discutere i loro affari più importanti in istato di ebbrietà, e l'indomani si fanno ripetere a digiuno ciò che avevano trovato buono nella discussione: se lo trovano buono anche a digiuno lo accettano, altrimenti ci rinunciano. In compenso una cosa già discussa a digiuno, tornano a discuterla quando sono ubriachi ». Questo dice Erodoto nel primo capitolo delle sue *Storie*, e lo stesso modo di deliberare Tacito attribuisce anche agli antichi Germani. Quando Erodoto lesse le sue *Storie* alle Olimpiadi, l'entusiasmo fu tale che ai nove libri furono imposti per acclamazione i nomi delle nove muse. Non s'immagina uno storico dei nostri tempi, Johan Hui- zinga per esempio, che legge il suo *Autunno del Medio Evo* alle olimpiadi di Anversa, o di Berlino, o di Los Angeles, e ottiene altrettanto successo. Perché quello che era possibile 'allora', ora non è possibile? Il primo libro delle storie di Erodoto è dedicato come si conviene a Clio, che in greco si scrive *kleio* e significa « chiudo ». Il nome della più severa delle nove muse rivela la vera funzione della storia, che è di 'chiudere' via via le nostre azioni nel passato, a fine di toglierci il loro peso di sopra le nostre spalle e farci

ritrovare ogni mattina un animo nuovo, in mancanza di un mondo nuovo.

DOLCI. Incontrata una signora mia amica dopo cena, nell'ora in cui lupi sparuti e le coste a ventaglio vagolano per la città e fiutano le scarpe dei passanti; invitatala a entrare in una pasticceria cui la stagione stessa invitava per un bisogno di chiuso, di confortevole, di *gemütlich*, essa mi rispose: « Non ho fame ». Risposta inaspettata. La notte era irrigidita nel suo gelo, il cielo punteggiato di stelle come una lavagna di segni algebrici. Quel che di brutale è nella parola 'fame', e accresciuto ancora dal che questa parola era caduta da una bocca fatta apparentemente più per assaporare raggi di miele che per sbranare quarti di bisonte ancor goccianti sangue, mi soffiò nell'animo un fiato di morte. Quanto duole il ricordarci pur nei momenti più delicati della vita che dopo tutto siamo bestie e sottomessi alle più ignobili necessità. E quella parola gonfia di tenebra e di lezzo come l'interno di un ventre, quel vocabolo piombato in mezzo al nostro idillio come un sasso in un pollaio e così privo di connessione, così contrario alla domanda da me formulata, mi aprì una improvvisa luce sulla natura tenebrosa, sul mistero, sulla per così dire psicologia degli alimenti. È proprio necessaria l'assistenza della trista Dea Fames per mandar giù due pastarelle? *Quod meditandum est.*

Dimmi come mangi e ti dirò chi sei. I gusti particolari che ciascuno di noi rivela nell'operazione del nutrirsi, vanno studiati come si studiano i sentimenti e le passioni e illuminano profondamente il carattere dell'individuo. La nutrizione risponde anzitutto a un bisogno materiale, ma su questo fondamento insopprimibile si sovrappongono e fioriscono altre ragioni non tutte fisiche e di sostentamento. Nella varietà che ravviva la composizione di un pasto hanno parte il gu-

sto, la fantasia e un desiderio più poetico che bestiale e urgente. Nutrirsi sempre con le medesime cibarie è da bestie, e fra gli uomini di alcuni sinistri maniaci come gl'igienisti e i vegetariani. Müller, l'indimenticabile autore di quel trattatello di ginnastica da camera che aveva nome *Il mio sistema* e portava sulla copertina l'immagine dell'Apoxinòmenos, ha scritto che per conservarci in salute dobbiamo mangiare tutti i giorni il medesimo cibo (e a suo dire il cibo migliore è la minestra d'orzo) perché « l'uomo è essenzialmente conservatore »; e a parte questa considerazione sull'essenziale conservatismo dell'uomo, che io tengo per profondamente vera, non si hanno altre prove dell'acume psicologico di Müller. Nietzsche per parte sua esprime nell'*Ecce Homo* e di là dalle polemiche sul *Parsifal* la sua riconoscenza a Riccardo Wagner, che al tempo della loro amicizia lo aveva liberato dalla malinconica ruminazione dei vegetali. Nella scelta degli alimenti e sul modo migliore di nutrirsi, l'esperienza di un artista è più attendibile, *ça va sans dire*, delle prescrizioni di uno specialista per malattie dello stomaco. La ricchezza e varietà dei pasti crescono di conserva (mira magia della freddura fortuita nella improvvisa apparizione della parola « conserva » in un discorso sui cibi!) con lo sviluppo e il progredire della civiltà. I popoli giunti a un alto grado di civiltà sogliono frammettere ai 'piatti di resistenza' cibi meno sostanziosi a modo di pause leggere, riposi o divertimenti gastronomici; e sono quei cibi che i francesi chiamano *entremets*, il Redi *tramesse*, l'Artusi *tramesse* e altri meno felicemente *intermezzi*, e una volta erano anche i sorbetti serviti a metà del pranzo. Guardiamoci tuttavia dal cadere nell'« estetismo culinario », non meno deplorabile e pericoloso di quell'altro estetismo che insidia perpetuamente le arti e la vita, e tante volte le contamina e deturpa. Ma contro la minaccia dell'estetismo culinario noi per fortuna abbiamo un'arma invincibile: la fedele pagnottella, cibo avito, cibo grave e assieme ironico, passero degli ali-

menti, genietto tutelare della mensa. Il pane ha nella nutrizione un ufficio particolare e insostituibile. Alla mensa del povero il pane costituisce il fondamento del pasto (*pane e companatico*, ossia radice « pane »), altrove è l'accompagnatore necessario dei cibi, il basso che regge lo stendersi della melodia, la guida sicura e virtuosa, il correttivo; smorza i sapori troppo vivi, avvisa i troppo deboli, unisce quelli più diversi, tra quelli troppo simili pone una opportuna divisione. Uso deplorabile, segno di gusto pessimo e di animo profondamente volgare è di sopprimere il pane dalla mensa o ridurlo a un minuscolo 'atto di presenza', perché il pane è *l'alimento del povero* e dunque *inelegante*. Il pane mitiga l'artificio culinario e in mezzo ai chimismi delle *pièces montées* richiama all'onesto, al sobrio, al naturale. Che gl'inglesi divorino salacche affumicate, pezzi di lardo e carni crude senza frapporre a questi cibi trogloditici il civile correttivo del pane, denuncia una persistente barbarie dietro quella speciosa civiltà. Il pasto senza pane è come la pittura impressionista, vacuo e stomachevole. E qui non si accenna al 'sacro' del pane. Uomo di animo appena onesto non sopporta sulla tavola una pagnottella posata sul dorso, e si affretta a rivoltarla. L'impressione più penosa che mio fratello ha riportato dagli Stati Uniti, è di una donna incontrata in uno dei più costosi ristoranti di Nova York, che fumava mangiando e schiacciava le cicche su un pagnottella *usata come ceneriera*. Per quella dispregiatrice del pane c'è l'adeguata punizione. Al tempo che Michele di Nostradamo studiava medicina ad Avignone, si udiva ancora su da una fogna di via della Berretteria il latrato di una fante che era stata convertita in cagna, perché un giorno aveva gettato in quella fogna il pane dei poveri.

Fin qui non ho parlato se non degli alimenti che qual più qual meno, e i più artefatti ancora e frivoli, posseggono alcuna qualità sostentativa. E i dolci? Il dolce non è propriamente un cibo. Il dolce stimo-

la meno lo stomaco che la fantasia: quell'angolo riposto della nostra fantasia che s'ispira alle voluttà dei sapori. Gli uomini privi di siffatta fantasia tengono il dolce per un'aggiunta inutile, una superfluità, un lusso. Nell'ordine dei cibi il dolce tiene il luogo del vizio, meglio ancora di un peccato è il caso di dire dolcissimo. Non è senza una precisa ragione che il dolce viene alla fine del pasto. I dolci noi non li accettiamo se non saziata la fame, placata la necessità. Implacata ancora in noi la fame, i dolci e comunque le sostanze zuccherate ci ripugnano al solo guardarle. Le bestie che non mangiano se non per nutrirsi, rifiutano i dolci. Del pari gli uomini bestiali, i quali terminano il pasto *sul formaggio*. L'assaporamento dei dolci richiede una inclinazione naturale alla fantasia e ai rapimenti poetici. Viene il dolce alla fine del pasto siccome si ridesta la poesia spento che è il dramma e la necessità. *E quindi uscimmo a riveder le stelle*. Il dolce fa dimenticare quel che di necessario e dunque di cupo e di mortale è nell'operazione del nutrirsi, ci riconcilia con la parte divina della vita e fa rifiorire in noi il riso. Punizione gravissima è lasciare un bambino *senza dolce*: togliergli la gioia e il conforto di dimenticare in sé la bestiolina. E dopo il dolce viene la frutta: successione piena di senso. La poesia del dolce è troppo intellettuale, troppo cerebrale; onde sciolti da quella divina pazzia, torniamo per merito della gentilissima Pomona alla poesia più mite e tranquilla della terra. Avvertimento a tutte le signore che invitate dopo cena a mangiare dei dolci, avessero in animo di rispondere « non ho fame »:

All'amico che t'invita.
Non risponder mai così.

DOLORISMO. *Orba resedit / Exanimes inter natos natusque virumque / Deriguitque malis...* Così dice Ovi-

dio nel libro VI delle *Metamorfosi*, e si può tradurre: « Perduta l'intera famiglia, i figli, le figlie e lo sposo, Niobe crolla in mezzo ai loro corpi esanimi, irrigidita dal dolore ». *Toute la gamme*, dicono i francesi; *toute la lyre*, diceva Victor Hugo, e noi per parte nostra diciamo: « Non ha voluto perderne una goccia ».

Niobe, la tantalea e l'ismenea, è l'augusta patrona delle doloriste, antenata di un'altra illustre dolorista: Eleonora Duse.

Ma vedova Niobe ancora non era, allorché orgogliosa della sua magnifica figliolanza ella sfidò Latona, e per mano dei due divini figli di costei vide cadere i suoi sette figli e le sue sette figlie.

Strana del resto questa rivalità demografica, che la divinità per parte sua traduce in propaganda maltusiana. Gli dei della Grecia sono diversissimi dagli altri dei, e questa diversità fra dei determina molto chiaramente anche la radicale diversità fra gli altri popoli e i greci, questi 'isolati'. Mettiamo in conto della mia 'gremità' la difficoltà, la superficialità, l'innaturalità di rapporti fra me e gli altri, e non se ne parli più.

Alla strage della prole anche il marito di Niobe era presente, Anfione re di quella Tebe che egli aveva edificata radunando le pietre al suono della lira. (Sia detto per inciso, il mito della edificazione *musicale* di Tebe, me non mi capacita. La musica ha effetto centrifugo più che centripeto, e capirei meglio che al suono della lira le città andassero in rovina e le loro pietre disperse, per quel moto *verso un destino sconosciuto che hanno i suoni*). Ma Anfione quanto a sé non vuole « vuotare l'amaro calice fino a alla feccia », e *nam pater Amphion ferro per pectore aducto finierat moriens faciter cum luce dolorem*, cioè a dire: Anfione a principio della strage si era già cacciato il pugnale nel petto, ponendo fine così e in un sol punto alla vita e al dolore.

Perché?

Perché Anfione era uomo.

Diverso il comportamento della donna e dell'uomo di fronte al dolore, perché del dolore l'uomo e la donna hanno due opinioni diverse. Per la donna il dolore è nobile, è augusto, è sacro. Omaggio della donna a ciò che tanta parte ha nella vita di lei (« partorirai nel dolore » dice il Testamento, e « *les éternelles blessées* » chiama Marcel Prévost le donne). Da qui il culto del dolore, ossia l'*omaggio al dolore* che in mancanza di altri motivi, rende rispettabili e rispettate tante donne. Le donne credono anche profondo il dolore, e questa opinione è condivisa anche da molti uomini, purtroppo anche da molti artisti o sedicenti tali, i quali si dedicano con uno zelo e una perseveranza degni di miglior causa alla rappresentazione e all'espressione del dolore, convinti che in questo modo fanno opera 'profonda'. Molti infine portano il dolorismo fino al confine della iettatura. Credono anche le donne che il dolore purifica, e attraverso il dolore si sentono più pure e rigenerate. Credono anche che il dolore aiuta a scontare il male, e questa credenza magica le aiuta ad accogliere il dolore non solo con rassegnazione ma anche con una certa quale riconoscenza, e a sopportarlo con un segreto piacere. A complemento di questo beneficio che reca il dolore, i francesi dicono che *la joie fait peur*.

È dubbio se Niobe, potendo scegliere tra la vita e la morte dei suoi figli (la morte dei suoi figli la rese famosa e fece di lei una statua piangente) avrebbe scelto la vita; così come è dubbio se potendo scegliere tra l'amnistia che gli assicurava la vita e la cicuta che gli assicurava l'immortalità, Socrate avrebbe scelto l'amnistia.

Il comportamento di Anfione è rappresentativo di un carattere di uomo che non solo è nemico del dolorismo, ma ama le soluzioni rapide e che *sgombrano la via*. I problemi, questi nodi della vita, o ci sono o non ci sono; ma molto spesso ci sono perché gli uomini li amano, li cercano, li creano. E l'uomo ama i problemi, perché i problemi *danno gravità alla vita*. Mia

moglie si meraviglia (e si dispiace) perché nei momenti 'nodosi' della vita, come traslochi, partenze e arrivi, pagamento del conto in trattorie o alberghi nei quali 'non siamo conosciuti', ecc. ecc., io spargo a destra e a manca mance *superiori al necessario*. Ma mia moglie sbaglia. Quello che essa stima 'superiore al necessario', è invece quello stretto necessario che a scienza di me antidolorista serve a sciogliere i nodi in maniera indolore. Perché a stimolare il dolorismo non è necessaria la morte di sette figli e di altrettante figlie, ma basta il malumore di un facchino, lo sguardo *severo* di un cameriere, il mancato sorriso di un portiere di albergo.

Per evitare il dolorismo, si può *anche morire*; come fece con suprema eleganza Anfione. Perché il dolorismo è l'ostacolo più grave, più 'pesante' all'eleganza della vita; e troncando il dolorismo ovunque lo incontriamo, rendiamo facile, civile, elegante la vita; provvediamo al buon funzionamento degli *scambi*. Provatevi a trasferire la pratica del dolorismo nel traffico di una stazione ferroviaria, immaginate che, *per dolorismo*, i segnali e gli scambi cessino di funzionare o soltanto ritardino, e avrete il quadro 'plastico' degli scontri e dei disastri che apparentemente con minore violenza, ma effettivamente con violenza maggiore sono causati dal dolorismo. Gide nota in un punto del suo *Diario* che Charles Peguy morì al fronte, *per semplificare*. Quanto più elegante sarebbe la vita se l'esempio di Péguy fosse imitato - anche senza morire. Si tratta insomma di anticipare la catarsi, di trasportarla all'inizio della tragedia. Si tratta di troncare gl'indugi, sciogliere gli assembramenti, risolvere i problemi - *senza tener conto della loro gravità*.

Ma come combattere la metafisica del dolore? La gente pensa che soffrire li rende migliori, salva la loro anima, gli merita il paradiso, è la condizione necessaria della felicità.

Basterebbe rinunciare al paradiso.

Come ho fatto io.

DON CHISCIOTTE. Ho regalato a mio figlio Ruggero (8 anni) una bella edizione del *Don Chisciotte*. Mio figlio ha cominciato a leggere con molto entusiasmo, è andato avanti per parecchie pagine con eguale entusiasmo, poi all'improvviso ha chiuso il libro e da allora la storia dell'*Ingegnoso Don Chisciotte della Manca* dorme sopra uno scaffale della sua minuscola libreria privata. Aggiungo che quando mio figlio smise di leggere il *Don Chisciotte*, mi sembrò che avesse *fiutato un inganno*. Non lo incoraggiai a continuare, perché capii che non sarei riuscito a restituirgli la fiducia nel libro di Michele Cervantes di Saavedra. D'altra parte è veramente necessaria questa fiducia? Se avessi esaminato il mio dono come atto, lo avrei riconosciuto come un atto più che altro meccanico. È uso che dopo *Pinocchio*, dopo *Gian Burrasca* e dopo *Robinson Crusoe*, i genitori diano ai loro figli il *Don Chisciotte*. Il mio era un atto incontrollato. Non solo, ma mi sarei ricordato che io stesso all'età di mio figlio Ruggero non ero riuscito a leggere il *Don Chisciotte*. Mi sarei ricordato che nemmeno di poi sono riuscito a leggere questo celeberrimo libro; forse perché io, pur avendo raggiunto il mezzo secolo di vita, ho conservato un animo infantile, del che sono pienamente cosciente e faccio qui pubblico riconoscimento. Ma quale inganno mio figlio Ruggero fiutò nel *Don Chisciotte*? Il *Don Chisciotte* si presenta come un libro di avventure cavalleresche, ma dopo poche pagine ci accorgiamo che si tratta di avventure finte e intese a mostrare l'intima vacuità dell'avventura cavalleresca. Alla scoperta di questo *scopo vero* il piccolo lettore rimane deluso, come se scoprisse che il gianduiotto che gli è stato regalato è di gesso. A questo punto però un'autorevole voce avverte che il *Don Chisciotte* non è libro per ragazzi, ossia di 'dolci finzioni', ma è libro che insegna l'inanità delle finzioni, mostra la vita com'è ed è perciò un libro amaro e per adulti. Resta a dire tuttavia di quali adulti si vuol parlare. Anch'io sono adulto come ho detto più sopra

e cionondimeno l'avventura, compresa l'avventura cavalleresca, io l'accetto con animo fidente e nella sua piena finzione, ossia mi piace mangiarmela senza condimento di morale che ne guasti il sapore; e se l'avventura ha delle fessure attraverso le quali trapela la cosiddetta verità, io, lo confesso, *sto male*. Aggiungo che nell'*Orlando furioso* la tanto vantata ironia di Ludovico Ariosto mi dà ai nervi, perché quelle che al cardinale Ippolito parevano « corbellerie », io per me le prendo profondamente sul serio: incolmabile differenza tra gli 'uomini seri' e me. Tornando al *Don Chisciotte* voglio domandare se mette conto 'smontare' le avventure del cavaliere dalla Trista Figura, per cadere nel ben più triste moralismo del suo scudiere Sancio Panza?

DONNA (BARBIERE). L'arte tonsoria l'ho veduta praticare da donne a Londra, a Parigi, a Berlino e, in Italia, a Salsomaggiore. Ragioni psicologiche si oppongono alla propagazione della donna-barbiere. Campanella dice che nella *Città del Sole* « le arti di tagliar i capelli e le barbe per lo più son delle donne ». Si vede che Campanella non ha pensato alle suesposte ragioni. Non questo solo esempio ci fa dubitare della sensibilità psichica di Campanella. La ragione principale è che nelle mani della donna-barbiere l'uomo si pone inerme e viene a trovarsi in condizione d'inferiorità. L'altra ragione, valevole per la minoranza ossia per coloro che di fronte alla donna non hanno sentimenti da orientale, è che l'uomo non sopporta di *farsi servire* dalla donna. In alcune cliniche la situazione è anche peggiore. Nel 1941 fui operato di ernia strozzata in una clinica di Roma, e prima della operazione il servizio di insaponatura e rasatura me lo fecero, non dico con quanto tormento da parte mia, *due suore*. « Come mai non si pensa, in luogo special-

mente adibito al lenimento del dolore, che più forte del dolore fisico è il tormento morale del pudore violato? » (Alberto Savinio: *Casa « la Vita »*, p. 194). In altre cliniche, il servizio di rasatura delle operande è disimpegnato da *barbieri*. Io per me non mi metterò mai nelle mani di una donna-barbiere. Se in un negozio di scarpe trovo delle commesse, rinuncio all'orgoglio e al dolore delle scarpe nuove e me ne vado.

DONNA (SUPERIORE). Alcune donne riescono a superare il livello comune e bassissimo della vita mentale femminile; ma pur avendo superato questo livello e acquistato diritto al titolo di donne superiori, esse non perdono per questo la naturale 'debolezza' della donna, la quale si manifesta soprattutto nella impossibilità che ha la donna di *trovare la via giusta*. (Del resto in fondo a ogni forma di debolezza, è questa medesima impossibilità di trovare la via giusta). Così la donna superiore supera, sì, il livello della comune femminilità, ma oltre questo livello essa s'incammina per una via che fatalmente è una via deviata, una via storta, una via 'non giusta'. E l'opera di queste donne superiori, letteraria o pittorica, può riuscire curiosa, attraente, affascinante persino, ma è sempre gratuita e inutile, perché fuori del giusto. (È necessario aggiungere che per via giusta io non intendo affatto una via che segua l'indirizzo di una qualche morale in corso, né per opera 'utile' un'opera che contenga in sé una qualche utilità o civica, o sociale, o umanitaria, o umana?). C'è dunque nella donna superiore, o scriva, o dipinga, o parli soltanto, c'è uno sforzo, un eccesso, una singolarità, un pigliare le cose a rovescio, una piega forzata. Il quale sforzo è *necessario*. Necessario a dare vita, movimento, attrattiva a cose che non si giustificano da sé e che da sole 'non reggono'. È come lo sforzo per conficcare nel suolo

la punta dell'anfora, la quale diversamente non starebbe ritta. Ma è una vita effimera: isolata nella sua provvisorietà. Da qui anche la *necessità di demonismo* della donna superiore. Da qui anche l'*impressione sgradevole* che a me dà la donna superiore. Il suo rivestirsi di spine. Il suo non poter avere rapporti con l'umanità se non per mezzo di punture. Del resto la stessa condizione troviamo in molti uomini - in molti uomini *femminili*. Gli esempi più caratteristici di questa specie di uomini si trovano fra i surrealisti: André Breton, Salvador Dalí... Bisogna aggiungere che il surrealismo offre una materia molto favorevole all'uomo impotente a trovare la via giusta. Il che non implica che il surrealismo sia di per se stesso una via non giusta. Al contrario.

DONNE. Non so, ma l'amicizia altre volte doveva essere un sentimento vivo tra gli uomini. Oggi non più. Dico per me, almeno; per me che nei miei contemporanei non trovo se non durezza, ostilità, sospetto. A chi altri dunque se non alle donne diremo quelle parole così profonde, quelle parole così cordiali, quelle parole così segrete che Gesù Cristo diceva ai bambini, « perché i grandi non le possono capire »?

DRAMMA. Ho visitato pochi anni sono il quartiere buio di una grande città dell'Europa meridionale, e forse l'ultimo visitatore di quel piccolo inferno senza fiamme sono stato io, perché di poi mi hanno detto che quel quartiere è stato distrutto ossia 'bonificato' come si dice oggi. Era quel quartiere a forma di labirinto e non mi riuscì determinare se era stato costruito sulla superficie del suolo oppure scavato nell'in-

terno di una roccia di tufo. Il sole non scendeva mai dentro le gole di quel labirinto e avendo io alzato un tratto gli occhi alla fettuccia di cielo che brillava lassù tra le strette labbra della gola, mandai a quell'ultimo cielo lo stesso addio che Axel dal fondo del cratere dello Sneffels mandò all'ultima stella prima d'iniziare dietro suo zio il professore Lidenbrock e Hans la brava guida il suo memorabile viaggio nel centro della terra. Porte e finestre non avevano quegli abituri ma buchi somiglianti a occhi cavi e pieni d'ombra in fondo ai quali ammiccava talvolta un lumino. Pensai agl'ipogei dei grandi vinaioli forati le pareti di buchi come l'interno dell'arnia nei quali dormono coricate le bottiglie in attesa della nobilifera vecchiaia. Il popolo del labirinto viveva una vita attivissima e rapida a suo sentire, lentissima e spenta al sentire di me uomo dell'aria e della luce. L'aria del labirinto era vecchia e una mano fornita di alta sensibilità avrebbe sentito al tatto le rughe di quell'aria senile. Erano uomini coloro neri come spazzacamini e rimasti tronchi a metà. La testa enorme e calante con la sua carne devitalizzata fino all'ombelico e il busto brevissimo facevano sembrare coloro delle teste camminanti sui piedi attaccati al mento. Gli occhi apertissimi e bianchi somigliavano a uova lesate e conservate nell'olio e non ricordo bene se erano due o uno solo in mezzo alla fronte. La faccia rammentava quelle che i ragazzi fanno d'estate in campagna scavando tre buchi a triangolo sul tondo di una zucca e io pensavo che per dare un minimo lume di vita a quegli uomini del labirinto bisognava collocare nell'interno del loro testone vacuo un candelotto acceso. Comunicare con quelle teste spente non lo tentai neppure sia per la mia naturale timidezza, sia perché non vien fatto di rivolgere la parola a una scatola di cartone, a un vaso di coccio, a un barattolo di latta. E oltre a ciò per quale linguaggio comunicare con quegli sciantropi, quegli uomini dell'ombra? Tra loro scambiavano rapidi sussurri e sembrava che

per uno straordinario privilegio il mio orecchio si fosse aperto d'improvviso al linguaggio degli scarafaggi, dei lombrichi, ma non ancora il sangue del drago aveva bruciato la mia lingua da farmi intendere anche i significati di quel linguaggio da insetti. La guida che mi scortava mi disse che quei nani neri non avevano recapito, non ricevevano posta, erano del tutto staccati dal mondo. Mi disse pure che il percorso più lungo che costoro potevano fare era al massimo di cinquanta metri; e camminavano su quei loro piedi mentali traccheggiando come misirizzi. E non erano oziosi ma a loro modo attivissimi - del resto l'attività dell'uomo cresce in ragione inversa della sua statura e i pigmei sono incomparabilmente più attivi dei giganti - e occupati con quella loro aria seria chi a temperare un legnetto, chi a sbucciare un tappo col temperino, chi a intrecciare cordini, in una industria fittissima che per noi non avrebbe senso, ma per essi era una ragione di vita. E seppi che quando il piccone risanatore spacchò il labirinto e fece largo al sole in quella patria antichissima dell'ombra, i nani calarono sui loro occhi ovali che fino allora non si erano mai chiusi nemmeno per dormire una palpebra pesante e nera, e trasportati in luoghi luminosi e aereati ad acquistar salute e gagliardia, a uno a uno in breve spazio di tempo se ne morirono tutti. E io, ora, solo nel mio studio, seduto alla mia scrivania, penso quel labirinto nero che girai pochi anni sono come un Dante un inferno pacifico e senza tormenti, come l'ultima sede del drammatismo.

Sento lagnanze in giro perché teatro non c'è (intendo teatro degno di questo nome e non i soliti 'tre atti' in funzione digestiva) e io per me mi domando invece come ci può essere teatro quando il drammatismo manca. Il drammatismo non alligna se non in condizioni speciali di fertilità e il nostro tempo è particolarmente infertile al drammatismo. In quanti siamo a sapere che il nostro tempo è una « Rinascenza »? Il drammatismo ha bisogno di speciali condizioni men-

tali - limitazioni mentali, ostacoli mentali; e il nostro tempo ha abolito tutte le limitazioni mentali, ha abbattuto tutte le barriere mentali né traccia rimane più di quell'ineffabile muro contro il quale urtava la mente dell'uomo - e da quell'urto sprizzava il drammatismo come una negra scintilla. La vita del nostro tempo è tutta orizzontale né ombra rimane fin dove l'occhio arriva di quelle forme di vita 'verticale' che sono i piloni del dramma. Vi siete mai domandati perché la vita oggi è tanto rapida, tanto fluida, tanto scorrente? Vi siete domandati perché oggi il tempo *passa più presto?*... Già ho dato più sopra la risposta: perché oggi la vita è *tutta orizzontale* e il tempo non trova intoppi al suo cammino.

Ogni dramma è una discesa all'inferno, ogni dramma è una *saison en enfer* e l'ultimo dramma che mente umana abbia formato quaggiù, il dramma di Pirandello, è desso pure un piccolo inferno chiuso nel suo buio e per 'sentire' il dramma di Pirandello bisogna chiudersi nel necessario buio, come il fotografo per vedere l'immagine sulla lastra si deve nascondere la testa sotto un panno nero. Ci siamo capiti? Il dramma è lutto e per 'onorare' il dramma bisogna vestirsi anche dei segni esteriori del lutto. Pensiamo per meglio capire la nostra epoca a un'epoca molto simile alla nostra, altrettanto luminosa (mai si è fatto tanto uso dell'aggettivo 'solare' quanto ora e non importa se le più volte in maniera retorica e sciocca), altrettanto aperta, altrettanto inostacolata, altrettanto 'orizzontale': pensiamo al Cinquecento di cui la nostra epoca perfeziona le qualità. Dopo l'indrammatico Cinquecento il drammatismo non rinasce se non come effetto della Controriforma (lo zolfo e i nubi ossia il chiaroscuro del Seicento) e perché si rinnovi anche tra noi il drammatismo bisognerà che venga anche per noi una Controriforma, del che per ora non si avverte nessun segno annunciatore.

Delle epoche rinascimentali il nostro tempo ha l'incolore e l'insipido, onde al pari di ogni epoca rina-

scimentale anche il nostro tempo non può esprimere dal proprio seno un dramma ma una *féerie*, uno spettacolo nel pieno e letterale senso della parola, uno spettacolo di varietà e dirò meglio uno spettacolo 'diffuso'; e stimo inutile dimostrare che l'incolore e l'insipido del nostro tempo come di ogni epoca rinascimentale viene dal coesistere in esso di tutti i colori e di tutti i sapori. Che di meno drammatico della pittura di un Signac?

Già sento stupore intorno a me perché chiamo indrammatico il nostro tempo che nel suo svolgimento anzi è saturo di dramma non fosse che per le guerre più spaventose di quante finora siano state che secondo il vedere e il sentire di ciascuno o lo funestano oppure lo animano; ma il drammatismo del nostro tempo è un drammatismo di azione e dunque scorrente e di superficie - una travolgente catarsi - e non porge quell'ostacolo *morale* che solo può creare un drammatismo profondo e fecondo. È la paura - non il timore - la paura come fatto mentale che genera il dramma, e la nostra epoca *non conosce paura*. È solo sotto un cielo nero e spento anche di stelle, è solo sotto un cielo 'chiuso' che può nascere il dramma, e mai finora il cielo è stato così generoso di luce, così aperto, così libero. Non so immaginare chiaro il cielo sopra il capo di Dante Alighieri, ma plumbeo oppure d'oro nei momenti di massima felicità, quel cielo che faceva ostacolo allo sguardo come una conca di metallo fa ostacolo all'aria. Dirò meglio: è il cielo 'tolemaico' che rende possibile il dramma, ossia il cielo posato sulla terra come una cupola (o una moscarola: scelga ognuno l'immagine che più gli piace) e il nostro cielo è pieno d'infinito invece: d'*infinita libertà*; perché il dramma non può nascere se non nel chiuso, nel circoscritto, nel limitato e l'infinito *annulla il dramma*. Quanto alle guerre del nostro tempo, esse con o senza freddura sono guerre 'aeree'.

Questo drammatismo di azione, questo drammatismo scorrente, questo drammatismo di superficie può

creare i dissidi più cruenti fra gli uomini ma dramma non crea, perché su entrambi gli avversari sovrasta la medesima *mancanza di ostacoli morali*: la medesima *libertà morale*. Che dire di più per meglio qualificare questa speciale forma di drammatismo? forse 'drammatismo provvisorio'. Vediamo nascere così opere che parlano di conflitti nazionali, di conflitti politici, di conflitti sociali, di conflitti di costume, ma alle quali non si può dare veramente il nome dramma, perché manca a queste opere il germe psichico e la feconda paura, onde si valgono esse della forma estetica che è la più superficiale e caduca, di quante sono usate per la fabbricazione di un'opera letteraria.

Molto ha cooperato alla eliminazione del sentimento drammatico della vita il mutato sistema di educazione, il passaggio dall'educazione 'gesuitica' - che creava conflitto tra genitore e figlio, fra educatore ed educando - all'educazione liberalistica che abolisce lo stato di conflitto e stabilisce fra genitore e figlio, fra educatore ed educando rapporti liberi, rapporti di eguaglianza, rapporti 'di amicizia'. Si è esattamente misurato l'assurdo di un'amicizia 'fra padre e figli? Anch'io sono 'amico' dei miei figli, ma quello che cerco di far passare per generosità d'animo e liberalità di sentimenti non è forse se non debolezza e timore, e del resto l'impossibilità di questa amicizia patrifila ad acquistare pienezza e a scendere in profondo mi dimostra la sua 'innaturalità'. Quest'amicizia 'innaturale' opera fuori del tempo, porta i rapporti fra genitori e figli in un clima metafisico e nebuloso, abolisce uno dei più forti elementi drammatici della vita, cioè a dire il conflitto fra generazione e generazione. Di chi potrà essere nemico mio figlio, se in me suo padre egli trova via libera e mai la risposta necessaria al suo bisogno di odio? Si crea così una vita senza odio, una vita bianca, una vita metafisica quasi il paradiso (che dopo tutto non è che un 'giardino') si fosse ricostituito sulla terra.

Alla soluzione del drammatismo ha cooperato an-

che la forma delle case. Nella stanza cubica e fornita di 'piccole' aperture il drammatismo si fermava e nidificava, ma scivola sulle pareti curve e sui soffitti arrotondati, fugge via attraverso le finestre orizzontali a grande luce e attraverso le porte di vetro 'che smagano il mistero della camera'. Gli architetti razionalisti non immaginano neppure quanta parte essi hanno nella morte del drammatismo.

Nella casa in cui io vissi gli anni tenebrosi dell'infanzia, in quelle camere vaste come chiese, in quei ripostigli oscuri, in quei sotterranei nei quali si entrava col lume in mano e guardando con sospetto ove si posava il piede, in quelle soffitte ove le ragnatele si gonfiavano sulle travi del tetto come si gonfiano le vele sull'antenna della nave, io trovavo foreste e labirinti, ignote città e terre inesplorate; e un giorno, nella dispensa, da dietro le giare dell'olio scivolò fuori orribile e silenzioso un serpente; e una notte, nella carbonaia, Nicola Valtadoro il nostro cuoco scoprì un uomo mascherato che si era nascosto dietro i cumuli del cock per assassinarci; e nel cassetto del comodino presso al letto di mio padre posava, oggetto di fascino e di terrore, una grossa rivoltella snasata che in casa chiamavamo bulldòg. Ma io padre sono inerme e i miei figli dormono soli in casa, dietro una vetrata 'senza saracinesca', e paura oggi i bambini non hanno perché nella nostra età rinascimentale serpenti non ci sono nelle case, né assassini nella carbonaia (e nemmeno carbonaie a dir vero ci sono più nelle case), né il fulmine entra più attraverso le finestre.

Alla soluzione del drammatismo ha cooperato anche la forma dei mobili. Ero ieri in casa del mio amico F., l'ingegnere dell'aeronautica cui il vento un giorno portò via il braccio fuori del finestrino dell'aeroplano, e che di poi affinché il braccio non gli scappi via un'altra volta se lo tiene legato per il polso a una catenella d'oro; e guardavo i mobili del salotto: *erano tutti trasparenti*. E una volta, io pensavo, dietro un mobile ci si poteva nascondere e, bimbo, io,

dietro un canterano, dietro una poltrona, 'mi organizzavo una vita segreta'.

Resterebbe a dire se la soluzione del drammatismo è un vantaggio o uno svantaggio; se è meglio che la vita sia drammatica o indrammatica. Ma a che pro? E perché annettere al drammatismo o all'indrammatismo un giudizio di bene o di male?

Basta sapere che il nostro tempo è indrammatico: accettare questa idea come un dato di fatto e anziché prospettare delle possibilità impossibili, cercare quale forma di teatro può dare una epoca 'senza dramma'.

NOTA. Queste considerazioni sulla indrammaticità del nostro tempo le ho scritte prima della guerra (1939-1945). E si sente. Di poi abbiamo conosciuto tanta crudeltà, tanta atrocità, tanto orrore. Ma bastano questi elementi a creare dramma? Crudeltà, atrocità, orrore esplodevano altissimi nell'orrenda notte di sei anni di guerra, come una immane pirotecnia del male, ma in una sola voce e 'senza risposta': senza dramma. E da una ragione 'cosmica' che viene la nostra impossibilità di dramma: dalla sparizione di Dio. Radice del dramma era il lunghissimo conflitto tra uomo e Dio (e suoi surrogati). Uomo contro uomo non fanno dramma, ma appena una rissa. Per supplire alla mancanza dell'antagonista necessario (Dio), i drammatisti a ogni costo hanno creato il dramma 'interno' (vedi drammi 'esistenzialisti' sul tema dell'angoscia). Ma drammi non sono cotesti, sono monologhi insensati. La verità è questa sola: dramma non c'è più da quando non c'è più Dio. Che è ragione per noi di profondo compiacimento.

EDITORI. I nostri editori hanno molto amore alla loro arte, ma dubito che l'amore dei nostri editori eguagli quello dei Manuzio, dei Froben, degli Amerbach, degli editori fioriti negli albori dell'arte della stampa. Gli editori olandesi del secolo decimosesto esponavano alle finestre delle tipografie le bozze delle loro edizioni greche, offrendo vistosi premi agli studenti per ogni refuso che vi trovassero. Vorrei sbagliare ma ho idea che nel frattempo la coscienza dell'editore si è un po' intasata. È la quarta volta che correggo le bozze di un mio libro di prossima pubblicazione, e ancora non sono riuscito a una corretta grafia delle freddure che Omero ha sul nome di Achille e su quello di Odisseo. Ma c'è di peggio. Giorni sono trovo nella libreria di una mia amica, la signora D.M., *Santuario* di William Faulkner nella traduzione francese condotta da R.N. Raimbault e Henri Delgove, con prefazione di André Malraux ed edita dal Gallimard di Parigi, editore della *Nouvelle Revue Française*; e poiché diversamente da alcuni miei colleghi io non rifuggo per rigore nazionalista dalla lettura dei libri stranieri, prego la mia amica di imprestarmi il libro di Faulkner ed essa gentilmente me lo impresta. Co-

nosco il soggetto di *Santuario*; so che è un libro anche più cupo e ossessivo degli altri di Faulkner; so che vi si tratta di un curioso caso di perversione psichica, e però la sera stessa mi metto a letto con questo piccolo ordigno in mano, ripromettendomi fortissime emozioni. Ma nel primo capitolo, intitolato « Fine dei padri tranquilli », leggo che « i francesi amano le voluttà del pensiero » e che « in ogni tempo essi furono fra i maggiori fornitori di idee »; e nel capitolo secondo, intitolato « La miseria funzionaria », leggo che « la Repubblica lascia crepare di fame i suoi funzionari, i quali sono la guardia pretoriana del suffragio universale ». Messo in sospetto da queste strane enunciazioni, tanto più strane in un romanzo di ambiente americano nel quale tra l'altro si parla di una giovinetta che è deflorata per mezzo di una pannocchia di granturco, torno alle prime pagine del volume e nel frontispizio leggo: *Pierre Hamp. La Peine des Hommes, Une Nouvelle Fortune*, ossia un libro di un signor Pierre Hamp sulla condizione della Francia dopo la Grande Guerra. Se a Manuzio, a Froben, ad Amerbach fosse capitato di licenziare un libro di Pierre Hamp sotto la copertina di un libro di William Faulkner, nessuno probabilmente di quei tre principi dell'editoria sarebbe sopravvissuto alla vergogna, ma non mi risulta che il signor Gallimard sia morto ucciso dall'onta. L'indomani incontro la mia amica e le domando se ha letto *Santuario* di William Faulkner, che la sera prima mi aveva gentilmente prestato; ella mi risponde che lo ha letto e lo ha trovato un po' diverso dagli altri libri dello stesso autore.

EDUCAZIONE. Mi sono trovato a dover viaggiare in ferrovia l'estate passata assieme con un tale che avevo conosciuto pochi giorni prima, e che fin dal primo

giorno mi si era rivelato per un uomo privo di educazione. Non che mancasse costui di quelle forme meccaniche ed esteriori che per i più costituiscono la buona educazione; e queste forme anzi le praticava tutte e con quella disinvoltura ancora che viene dall'esperienza e aggiungendovi una certa quale superiorità di modi e talune raffinatezze che a suo vedere avrebbero dovuto mettere in luce soprattutto la sua qualità di 'uomo di lettere' - qualità non giustificata per altro da un'adeguata opera letteraria. Il treno era oltremodo affollato e a malapena riuscimmo a penetrare, lui e io, nello sbocco del corridoio presso l'uscio della ritirata, dentro il caldo magma umano infarcito di dure valige, a simiglianza di un castagnaccio infarcito di pinoli. E dal mio angolino soffocante ove mi stavo immobile e le braccia incollate al corpo come una mummia avvolta nelle bende, potei seguire tra i colli sudati e le teste grondanti lo spettacolo che il mio compagno di viaggio dava della sua straordinaria abilità comodista. Egli manovrava con metodo e perseveranza, e a conclusione della sua manovra riuscì a salire sopra una catasta di valige non sue che gli fecero da sedile, a posare i piedi su altre valige più basse che gli fecero da sgabello, ad aggomitarsi sul davanzale del finestrino aperto, onde non solo a sedersi comodamente riuscì colui in mezzo a quella gente tutta in piedi e pigiata, ma anche a respirare un'aria pura e fresca mentre ciascuno di noi respirava i fiati riuniti degli altri viaggiatori. Il mio compagno di viaggio prima di montare in treno si era anche abbondantemente provveduto di vettovaglie, e non appena ebbe finito di sistemarsi su quella specie di trono, cominciò a scartare pacchetti e pacchettini e a mandar giù rotelle di salame prima posandole sulla punta della lingua poi trangugiandole col metodo del formichiere, a sbranare coscette di pollo e a baciare ripetutamente la bocca di un fiaschetto di chianti, che tra bacio e bacio tornava ad appendere per il manico di paglia a un gancio che sporgeva

dal tetto della vettura. Giunto alle frutta, e come per sigillare la nostra solidarietà di compagni di viaggio, egli mi trasmise attraverso le mani dei viaggiatori che facevano siepe tra lui e me una pesca; ma accanto a me c'era una donna (proprietaria tra l'altro delle valigie sulle quali colui si era regalmente seduto, il che io arguii dagli sguardi ansiosi e smarriti che costei ogni tanto dava a quelle sue proprietà minacciate di sfondamento dal peso di quel signoreggiante sedere) una donna che da alcune parole scambiate con una sua compagna sapevo che era in treno già da molte ore, ed era stanca, era affamata, era assetata; onde la pesca a me offerta io a mia volta la offrii a colei, ed essa, dopo uno stentato rifiuto di cortesia, l'accettò. Le imprestai anche un coltelluccio che tenevo in tasca e colei cominciò a pelare la pesca, ma in quel momento stesso rintronò da laggiù la voce del mio compagno di viaggio, il quale rivolgendosi alla donna disse: « Aspetti a pelare la pesca che il treno si sia fermato, altrimenti le gocce di sugo portate dal vento del finestrino di rimpetto mi verranno a macchiare la camicia ». Un simile comportamento era tale da giustificare la ribellione dei viaggiatori presenti; eppure ribellione non ci fu ma un muto stupore invece, e dentro a questo una specie di ammirazione come per un miracolo. Infinita è la specie dei miracoli e, col porsi talmente fuori da ogni costume umano, il mio compagno di viaggio aveva compiuto a suo modo un miracolo. Involto io stesso nell'estasi di quel miracolo, cominciai a pensare l'uomo educato e l'uomo ineducato, anzi a vederli; e mentre l'ineducato mi appariva in ispecie di uomo-porcospino, circondato di lunghissimi aculei che sono i raggi espansivi dei suoi bisogni, delle sue necessità, dei suoi desiderii, delle sue voglie, dei suoi comodi, del suo 'spazio vitale'; vedevo invece l'uomo educato che per rendere meno disagiata la vita in comune ritrae i raggi dei suoi bisogni, li riassorbe in sé, finisce per non avere bisogni e riduce le sue necessità di vita a quel minimo ne-

cessario oltre il quale c'è la morte; e per un istante anche l'uomo *educatissimo* mi apparve, che 'per semplificare', rinuncia a vivere; perché l'educazione, tutto sommato, è una quistione di imballaggio. E dall'imballaggio degli uomini passai a considerare l'imballaggio delle parole, che è la forma d'imballaggio che più particolarmente mi riguarda, ossia il modo migliore di far stare le parole dentro la pagina letteraria, senza che si urtino tra loro né soprattutto che le parole prepotenti e maleducate si espandano nello spazio delle modeste e discrete; e qui pure mi apparve da una parte la prosa ineducata che certuni per non so quale aberrazione del gusto chiamano prosa viva, e genuina, e umana, e che è la prosa 'male imballata' dei Benvenuto Cellini, dei Giovanni Verga e di coloro che ai nostri giorni s'ispirano al verismo degli scrittori americani; e dall'altra la prosa educata ove le parole sono disposte con tanto ordine che nessuna fa ostacolo e facendosi particolarmente notare intralcia il senso, ma 'spariscono' quanto a sé e lasciano passare libera l'idea; che è la prosa delle grandi civiltà letterarie come la prosa di Luciano di Samosata, di Voltaire, di Stendhal, e da noi quella di Annibal Caro, di Agnolo Firenzuola, e oggi la prosa di Massimo Bontempelli e quella che io stesso cerco di scrivere. Aggiungo che un buon imballaggio garantisce anche la lunga durata della prosa.

ENCICLOPEDIA. Enciclopedia significa « saper tutto », ossia scienza 'circolare', scienza 'conchiusa'. Enciclopedia significa scienza composta di tutte le cognizioni e di cognizioni omogenee - 'spiritualmente' omogenee. È in questo senso che l'Enciclopedia è un'arma, un'arma polemica. Si capisce così l'enciclopedismo dei rinascimentisti, si capisce l'enciclopedismo degli enciclopedisti francesi: non si capisce la ragione di una

enciclopedia compilata oggi, meno che come guida di notizie pratiche, ossia che tradisce la propria natura e manca al proprio scopo. Oggi non c'è possibilità di *enciclopedia*. Oggi non c'è possibilità di *saper tutto*. Oggi non c'è possibilità di una scienza *circolare*, di una scienza *conchiusa*. Oggi non c'è *omogeneità* di cognizioni. Oggi non c'è *affinità spirituale* tra le cognizioni. Oggi non c'è *comune tendenza* delle conoscenze. Oggi c'è profondo squilibrio tra le conoscenze. Questa la ragione di quella 'crisi della civiltà' denunciata prima da Spengler e poi da Huizinga. E come ci può essere equilibrio, come ci può essere civiltà - che significa omogeneità nella *polis* - se alcuni uomini pensano alla curvatura dello spazio e al sesso dei metalli, e altri contemporaneamente pensano all'architettura tolemaica dell'universo? E poiché d'altra parte non c'è speranza che idee così lontane possano riunirsi e fondersi, conviene rassegnarsi a una crisi perpetua e sempre più grave della civiltà. Rinunciamo dunque a un ritorno alla omogeneità delle idee, ossia a un tipo passato di civiltà, e adoperiamoci a far convivere nella maniera meno cruenta le idee più disparate, ivi comprese le idee più disperate.

ENFASI. La signora M.D. siede a tavola ed esclama: « Come sono stanca! ». Tira su alcune cucchiariate di minestra ed erompe a dire: « Che caldo! ». Nella enunciazione di queste sue condizioni fisiche la signora M.D. mette tutta quanta la sua anima, e se possedessimo uno psicometro, ossia uno strumento che misurasse il livello della forza psichica, esso c'indicherebbe probabilmente che dopo queste due semplicissime frasi la signora M.D. è completamente svuotata di anima: condizione molto pericolosa, specie se dovesse capitare in questa condizione alla signora M. D. qualcuno di quei fatti che richiedono l'intera ed

efficiente 'presenza' dell'anima. La signora M.D. è attrice di professione e il tono del suo parlare è enfatico, colorito, espressivo. Il significato delle parole non le basta, ma per mezzo del suono di ciascuna parola essa informa sonoramente la loro specie, il loro carattere, la loro fisionomia. È un parlare 'visivo': un parlare *per gli occhi*. Poiché questo modo di parlare mi ha sempre fastidito, cercherò di determinare la cagione del fastidio. Il parlare espressivo passa per bello, e invece è brutto e soprattutto incivile. La civiltà porta a una vita sempre più mentale (e alle felici conseguenze della vita mentale: ordine, regolarità, silenzio) e alla eliminazione del gesto. I popoli più civili parlano senza segni, i meno civili con la parola e assieme con i segni. L'enfasi, le inflessioni di voce, il linguaggio espressivo non sono se non il residuo del parlare semeionico dell'uomo primitivo e del gesto passato nel suono. È un gestire con la voce. È il segno che ancora non ci si fida del significato puro della parola. È il segno che ancora non si riesce a vincere in noi lo scimmiesco. Gli uomini civili parleranno non solo senza gesti, ma senza enfasi ancora, senza inflessioni di voce, senza carattere né colore né espressione nel suono della parola. E nello stesso modo reciteranno gli attori di un teatro 'civile', ossia gli attori che avranno del tutto ucciso in sé l'istrionismo. Lo scrittore del pari che avrà completamente vinto in sé la scimmia, scriverà in maniera inenfatica, inespressiva, incolore. Il concetto del bello letterario è tuttora ispirato dal sentimento della scimmia davanti allo specchio.

EQUIVOCO. La Sonata per pianoforte n. 26 (op. 81) di Beethoven è divisa in tre tempi e ciascun tempo porta un titolo illustrativo: *l'Addio, l'Assenza, il Ritorno*. Sulle tre prime note del primo tempo (*l'Addio*)

Beethoven ha scritto di suo pugno la parola *Lebewohl*, che ha appunto significato di saluto. Di tutte le sonate di Beethoven che portano un titolo, come la *Patetica*, l'*Appassionata*, l'*Aurora*, la *Pastorale*, questa dell'opera 81 è la sola che porti un titolo originale e datole dallo stesso Beethoven. Nulla di più pateticamente descrittivo di questi tre tempi. Il dolore dell'addio, contenuto nell'Adagio ed erompente nell'Allegro, le ultime parole insistentemente ripetute perché rimangano più profondamente impresse nella mente di colui che se ne va, i suoni dei corni da caccia che si allontanano; poi la tristezza dell'Assenza, confortata ogni tanto dalla dolcezza dei ricordi; finalmente la gioia del Ritorno, così ansiosa in principio, poi un poco più pacata, e nel Poco Andante del finale la felicità che si distende e ritrova un tono grave. Per me questa musica così bella illustrava per mezzo di ben combinati suoni il dramma di due amanti che sono costretti a separarsi, rimangono lontani uno dall'altra per un certo periodo di tempo, infine si ritrovano; in ciascuna di queste note riconoscevo un particolare di questo dramma, né potevo riunire l'Addio del primo tempo e non *rivedere* assieme alcune immagini di amoroze partenze, come *il Bacio* di Hayez. E invece pochi giorni sono vengo a sapere che i tre titoli di questa Sonata si riferiscono alla partenza dell'arciduca Rodolfo da Vienna assieme con tutta la corte imperiale nel maggio 1809 all'avvicinarsi dell'esercito francese, al periodo di assenza dell'arciduca e della corte da Vienna, e al ritorno dell'arciduca e della corte nella capitale austriaca il 30 giugno 1810, dopo la firma della pace. E io che ero innamorato della Sonata op. 81, per le ragioni dette più sopra; il che dimostra che ci si può innamorare anche in un'ombra. Resta a segnalare lo strano caso di una musica che si può chiamare d'occasione, che per descrivere la partenza, l'assenza e il ritorno di un arciduca, trova accenti così profondamente amorosi. Che aveva di tanto speciale questo arciduca Rodolfo da ispirare sen-

timenti che all'uomo di animo romantico non ispira di solito se non la donna amata?

ERMOCRATE. Avaro. Dettando il proprio testamento, si era istituito erede di se stesso. (Epigramma dell'Antologia). Va bene. Ma colui che istituisce eredi la moglie e i figli è appena meno avaro di Ermocrate. E un po' meno ancora colui che istituisce eredi i nipoti; e sempre meno via via colui che istituisce eredi i cugini, uno zio lontano, un cugino di terzo grado, un amico, un semplice conoscente, un ignoto. Finché si arriva a colui che istituisce erede il suo peggiore nemico. E solo costui *non è avaro*. Anche sul conto dell'avarò è necessaria una revisione di giudizio. L'avarizia è una virtù e difficilmente si riesce a diventare avari. (Qui non si parla degli avari per natura). L'avarò è forte, al contrario dello spendaccione che è un debole. Tanto vero che gli avari sono pochi e gli spendaccioni moltissimi. Senza dire che nell'avarò c'è il principio dell'aristocratismo (conservare è dare valore alle cose) mentre lo spendaccione è dominato dall'animo plebeo. Anche i popoli si dividono in avari e spendaccioni, e i primi sono superiori ai secondi.

ERRORE. Un settimanale aveva pubblicato in uno dei suoi ultimi fascicoli, un disegno sotto il quale c'era la seguente dicitura: « Disegno a contorno ». Questa dicitura m'incuriosì e mi fece argomentare intorno a un nuovo e a me ignoto modo di disegnare, segnando i soli contorni delle immagini. Ma il disegno pubblicato non rispondeva al significato della dicitura: era un disegno compiutissimo nel gioco delle luci e delle ombre. E allora? Conosco il direttore del setti-

manale e domandai a lui che significasse disegno « a contorno ». Neppure lui lo sapeva e fece ricerca della fotografia che aveva servito alla riproduzione. Trovatata, leggemmo a tergo: « Disegno a carbone ». Le mie fantasticherie sul nuovo e a me ignoto modo di disegnare « a contorno », crollarono di colpo. Il direttore della rivista convocò la responsabile dell'errore e in mia presenza la redarguì aspramente. Dispiacque a me assistere alla mortificazione della impaginatrice (pallida e bella per di più e giovane come Ebe) che io per me avrei premiato. Alcuni errori sono più che felici, sono provvidenziali, e fra questi è il disegno « a contorno ».

ERRORI (SAPIENTI). In *Narrate, uomini, la vostra storia*, c'è anche la vita di Vincenzo Gemito. Gemito era trovatello. Quando lo portarono al brefotrofito di Napoli, a lui e ad altri tre trovatelli messi nella ruota in quello stesso giorno fu imposto il cognome Genito che significa 'generato', ma l'indomani lo scrivano addetto alla trascrizione dei nomi nel registro cambiò per errore l'enne in emme, e così colui che era destinato a diventare uno dei nostri artisti più singolari, fu Genito per un giorno e Gemito per il rimanente della sua vita. S'intende che nel riferire questo episodio, io nel mio manoscritto avevo messo Genito quando ci voleva Genito e Gemito quando ci voleva Gemito; ma il correttore incaricato della revisione definitiva delle bozze, trovando scritto Genito e sapendo che il nome d'o' scultore pazzo è Gemito, corresse Genito in Gemito, togliendo ogni senso al racconto. Un altro errore di questo genere mi è capitato giorni sono. In una mia nota apparsa in un quotidiano, tre volte io citavo il nome di Lodovico van Beethoven, e tre volte l'indomani trovai scritto Lodovico von Beethoven, perché il compositore, o il cor-

rettore, oppure entrambi sanno che la particella nobiliare tedesca è « von », e hanno creduto « van » un errore. Simile errore è anche quello del cameriere che invece di portarmi l'aurum che gli chiedo, mi porta un aurum, perché crede il nome di questo liquore un derivato di rum. Errori sapienti. Errori intelligenti. Errori non derivati da ignoranza né da sbadataggine, ma da una sapienza nana e dalla riflessione che essa sapienza ispira. E sono i peggiori di tutti e più dannosi. Perché l'ignorante schietto può diventare dannoso, sì, in quanto la sua mente è circondata di buio ed egli cammina nelle tenebre, ma ben più dannoso, ben più pericoloso è l'uomo mediocrementemente istruito, il quale, ingannato dal lumino della sua minuscola sapienza, crede di possedere il faro che illumina il mondo e scopre tutte le verità, e sulla scorta di questo lumino è tratto a ragionare, a dedurre, a fondare teorie. E quando si pensi che la stragrande maggioranza degli uomini 'istruiti' sa che Gemito è Gemito ma ignora che Gemito può essere anche Genito, e ha in testa soltanto quel suo lumino, ed è pronto a difendere a spada tratta la sua 'infallibile' sapienza, ad accusare, a infierire, a condannare, si capisce quale spaventoso pericolo costituisce questa istruzione zoppa, e come per nostra sicurezza si può anche invocare la pacifica e innocua ignoranza.

ETIMOLOGIA. La mia bambina (anni cinque) ha scoperto che i fiammiferi si chiamano così perché « portano la fiamma ». Una luce nuova ha brillato nei suoi occhi d'oro, primo riflesso di una intelligenza più ferma delle cose, di una felicità più sorretta da ragione. Eguale gioia avrà sentito Leopardi scoprendo che *nau-sea* viene da *naus*, nave. E io stesso tanti anni addietro ero ben felice di scoprire che *cravatta* viene da *croato*, che le due prime lettere di *snobismo* sono la

sigla di *sine nobilitate*, che *tiranno* significava in origine *custode dei formaggi*. La scoperta etimologica è una 'illuminazione'. La scoperta etimologica ci dà l'impressione (o l'illusione) di toccare con mano la Verità. Quindi quel gradevolissimo sentimento di ambizione appagata. Ma è sentimento giovanile e chiuso entro i limiti dell'adolescenza, (o meglio: 'dell'adolescentismo', perché molte volte il senso adolescentistico continua anche di là dall'adolescenza). Superati questi limiti, il significato primitivo delle parole non ci sorprende più, non ci rapisce più, e saggiamente noi ci atteniamo al loro significato usuale, al loro significato acquisito e che talvolta è lontanissimo da quello originale. Che in Piemonte la suocera la chiamino Madonna a noi che importa? Spenta la curiosità di scoprire le 'radici', una maggiore libertà ci rimane per scoperte più importanti. La fine dello scorso secolo è stata l'epoca d'oro dell'etimologismo. Devoti alla dea Ragione, gli uomini s'illusero di aver toccato con mano la Verità. Fu un momento di gioia piena, orgogliosa, trionfante. Poi, a poco a poco, e mentre le concioni degli 'illuminati' e gli zum-zum delle filarmoniche echeggiavano ancora nel cielo senza Dio, la delusione cominciò a minare quel terreno in apparenza così solido. E quello che in principio sembrava l'aurora di una vita nuova e lucidissima, non era invero se non il segno che corri corri, arranca arranca, la civiltà settentrionale era arrivata su un binario morto.

EUROPA. L'Europa è la tomba di Dio. Definizione più esatta dell'Europa e assieme più profonda. Quante volte Dio muove alla conquista dell'Europa, tante volte muore. Muove dall'Asia, sua sede naturale. Dio nasce in Asia e muore in Europa. Stupisce che Dio muoia tante volte? Dio, come si sa, è immortale. La

morte, nella vita di lui, è appena un incidente. Dovrebbe stupire piuttosto che Dio, riconosciuto da tanti come Intelligenza Suprema, s'intesti nel tentativo di colonizzare questa terra a lui mortale. Neanche a Dio l'esperienza insegna? Al lume degli avvenimenti recenti; e da come si comportano, nella scia di essi, gli uomini 'responsabili', si può vedere quanto poco agli uomini stessi insegna l'esperienza. È nella testa degli uomini che si conosce Dio. La verità è che Dio non è Intelligenza. L'intelligenza insegna a separare, e Dio è Unità.

La stessa sorte che tocca a Dio, tocca anche alla peste asiatica. Sono secoli che, a detta degli igienisti, la peste asiatica arriva alle porte dell'Europa e là si ferma. Non per barriera sanitaria, ma per semplice repulsione. Non sempre l'Europa ci riusciva. Una volta questo fiato profondo dell'Asia correva l'Europa dall'Ellesponto alle Colonne d'Ercole. Nei momenti in cui l'Europa si diseuropeizza. Se appena torna a europeizzarsi, le sue porte si richiudono alla peste. Il 'problema' dell'Europa è di portare se stessa al massimo - al massimo 'europeo'. Se il nazismo, formazione di natura asiatica sorta come un tumore nel cuore dell'Europa, non fosse stato distrutto dall'Europa stessa, la peste asiatica, dopo secoli di *no entrance*, avrebbe ricominciato a correre l'Europa dall'Ellesponto alle Colonne d'Ercole. Bisturizzare il totalitarismo, è per l'Europa prima di tutto una questione di igiene. Come nell'organismo umano, così nell'organismo geografico la condizione psichica è la prima regolatrice della condizione fisica, sia generando direttamente il morbo, sia consentendo la generazione del morbo oppure vietandola. Ma per « l'Europa stessa ha distrutto il nazismo » che s'intende? Per « nazismo formazione di natura asiatica » che s'intende?

Michelet, non ricordo a che proposito, chiama i Tedeschi « *ces asiatiques de l'Europe* ». Spero non operassero in Michelet reminiscenze di carattere fisico, come la presunta origine slava dei Prussiani. La sua

definizione si appiattirebbe come un gibus schiacciato. Uno degli elementi che più sicuramente segnalano la presenza dell' "europeismo" è il senso liberale della vita. Questo senso ai Tedeschi manca. Nel 1827, tempo in cui la professione di liberalismo era oltre a tutto un'eleganza, Prussia e Austria respinsero l'appello di Canning a soccorrere la Grecia.

Dio, nel significato qui usato, non è Dio nel significato di Amore: è Dio nel significato di autorità suprema e accentratrice. Solo significato compatibile con l'idea Dio. Dio-Amore è una simbiosi assurda. La Chiesa perpetua questa simbiosi. Associa principio di autorità e sentimento cristiano della vita. Forma una sintesi riunendo due antitesi. Concilia due inconciliabili. Associa due inassociabili. Come fa? Semplicemente 'non fa'. La verità è che in questo duetto, una delle due voci si è tirata indietro. Si vuol sapere quale? Forse è più giusto dire che il principio di autorità ha *assorbito* il sentimento cristiano della vita.

Questi assorbimenti, la Chiesa li pratica con magistero sommo. Ha assorbito il paganesimo. (Si badi: assorbire, non distruggere). Ha assorbito San Francesco. Ha assorbito Giovanni Bosco. Assorbe ogni eresia. Assorbe via via le scoperte della indagine razionale. Enorme la capacità digestiva della cupola. Nonché rappresentare plasticamente il cielo tolemaico, la cupola rivela così anche la sua non meno importante funzione recipiente. Enorme la forza del suo metabolismo. Quanto meschine al confronto altre istituzioni, nel loro mimetismo sterile! Anche il fascismo tentò di assorbire il socialismo;¹ senonché il socialismo gli si piantò per traverso nella gola.

Ogni tentativo di riportare alla sua natura il sentimento cristiano della vita, va a scapito del principio di autorità. La Chiesa riformata insegna.

Il cristianesimo è un fatto umano, soltanto umano. Il più umano dei sentimenti. Opera da uomo a uo-

1. Il negro ladro di perle, inghiotte la perla per nasconderla.

mo. Si muove sul piano orizzontale. È un sentimento che ogni uomo ispira agli altri uomini, ogni uomo trae dagli altri uomini. (L'allargamento, cui io tendo con tutto l'animo, del sentimento cristiano della vita, porterà alla cristiana comunione con le creature e le cose di là dall'uomo: animali, piante, minerali; e con le particelle che compongono le creature e le cose; fino alle cellule e agli atomi; e di là dalle cellule e dagli atomi; e allora solamente sarà raggiunto il pieno, profondo sentimento cristiano della vita). Il cristianesimo, questo fatto 'umano', lasciatelo a noi uomini. Mutando la sua naturale posizione, e dalla posizione orizzontale rizzandolo alla (verticale) posizione dell'autorità, non solo si altera la sua natura, ma si isterilisce assieme le sue fonti di fecondità, si fiacca la sua energia. Cristianesimo è continuazione di noi stessi nella umana collettività e in tutto ciò che è. Cristianesimo è associazione dei singoli egoismi. È scambio degli egoismi. È confusione degli egoismi. Il nostro proprio egoismo nell'egoismo altrui, e l'altrui nel nostro. È la nostra propria energia di vita messa in comune con l'altrui. È la fusione di tutte le umane energie di vita, e sarà la fusione delle energie umane e non umane. Gelatina ineffabile, nella quale come caschi, caschi bene. Vogliamo pensare, fratelli della comune gelatina, vogliamo pensare alla fisica atomica come alla 'scientifica' riprova del sentimento cristiano della vita? Vogliamo salutare qui la fine di una mostruosa soluzione di continuità? Vogliamo celebrare la fusione di materia e spirito, anima e corpo, fisico e metafisico?

Prima di Cristo, questa energia era chiamata Eros nella lingua di Platone, e salutata con le parole di Lucrezio nell'alma Venere. Cristo approfondì questa energia e il sentimento che la esprime, allargò il repertorio dei comuni interessi umani svegliando il voluttuoso sentimento della pietà e quello più voluttuoso ancora della carità, rese anche più 'umano' questo più umano dei sentimenti. Il quale, perché co-

si umano appunto, non regge a quanto umano non è, non regge soprattutto all'autorità unica e accentratrice - questo arresto, questa paralisi, questo punto. E ancor meno regge al riflesso metafisico dell'autorità: Dio. Ateo è il Cristianesimo. E se ateo io sono, tale non per ragionamento io sono, ma perché cristiano.

L'Europa uccide Dio. I due più recenti deicidii compiuti dall'Europa si chiamano Hitler e Mussolini. Hitler dunque è Dio? Mussolini è Dio? Sì. Dio veduto da vicino è Mussolini. Dio veduto da vicino è Hitler. Hitler veduto da lontano è Dio. Mussolini veduto da lontano è Dio. Il gioco vicino-lontano opera tanto sulla distanza Mussolini-Dio e Hitler-Dio, quanto sulla distanza Hitler-uomo qualunque e Mussolini-uomo qualunque. (Non c'è freddura). Mussolini io lo conobbi a Milano, nel 1918, in condizione di uomo qualunque. Per natura io sono negato a ogni forma di idolatria. La mia ripugnanza anche al minimo accenno di idolatria - il 'padre' Dante, il 'divino' Platone - mi costringe a sottovalutare le stesse qualità di Dante e di Platone. Ma anche se così non fossi, la conoscenza che io avevo di Mussolini come uomo qualunque, mi salvava dal riconoscere il Mussolini indiato. Non è dio il dio che abbiamo visto nascere.

Questa è un'Europa veduta dal pallone. Non si può guardare questa Tragedia dei Continenti con occhio di formica.

L'intelligenza dell'Europa ha una funzione singolare: divide e separa. (Il *divide* della diplomazia britannica non ha il solo fine politico di imperare: ha prima di tutto una funzione di intelligenza *dividente*). Questa la funzione 'naturale' della intelligenza europea, dello 'spirito' europeo. Anche quando non opera 'per volontà', l'Europa continua egualmente per naturale impulso a dividere e separare, in maniera inappariscente e silenziosa. Lo spirito europeo odia il grumo. Qualunque grumo si formasse in Europa, è destinato a sciogliersi sotto questa operante antipa-

tia. Non tutto in Europa è 'europeo'. Anzi. Molto in Europa *non è europeo*. Ma tutto che in Europa non è europeo, è destinato a finire per antipatia di ciò che è europeo.

Chi vuol entrare nel senso di queste parole, inverta taluni significati. Disgregare non è distruggere. L'azione disgregatrice è salutare. Lo spirito europeo, che nella sua funzione più sottile, più profonda, più 'europea', divide, separa, disgrega, compie opera salutare. Anche qui ci s'imbatte nel fantasma di Dio: nell'ostinato fantasma di Dio. Pensare che unire è bene e dividere è male, è pensiero ispirato alla sembianza di Dio. Nel concetto tolemaico della vita, il verbo unire aveva significato magico, implicando Dio come unione e l'unione con Dio: nel significato copernicano della vita, l'unione è errore, opposizione all'ordine naturale, ostacolo al perpetuo fluire della vita e al suo perpetuo trasformarsi.

Dio come ostacolo della vita. Come arresto del progresso. L'Europa, anche se accetta Dio, più che altro per una forma di decoro mentale (sceso a poco a poco a una forma di buona educazione) non lo prende tanto sul serio da farsi ostacolare da lui. Occorre altro per spiegare la ragione del 'progresso' europeo?

Breve storia della prima guerra mondiale. L' 'europeo', rappresentato dall'Inghilterra, Francia, Italia e dagli altri 'alleati', combatte e distrugge il non-europeo rappresentato dagli Imperi Centrali e dai loro alleati Bulgari e Turchi.

Breve storia della Seconda Guerra Mondiale: l' 'europeo', rappresentato dalla Francia, Inghilterra e Stati Uniti, combatte e distrugge il non europeo rappresentato dal Nazismo e dal Fascismo. E questa volta - fatto importante - l'europeo viene da fuori; dall'America viene questa volta l'Europa a combattere e a distruggere il non-europeo che su l'Europa si era formato.

Questo esempio dovrebbe bastare a placare le ansie di chi paventa la fine dello spirito europeo in se-

guito a una terza guerra mondiale, o in seguito a una espansione slava in Europa.

Non morrà lo spirito europeo, se sarà distrutto il territorio chiamato Europa. Lo spirito europeo non è chiuso dentro il circuito geografico chiamato Europa. Vivo è lo spirito europeo, e dunque mobile. E ovunque è arrivato e si è fermato l'uomo europeo. Ha un suo movimento da oriente a occidente. Determinato da motivi psichici. Spinto da simpatie, respinto da antipatie. Guarda a occidente. Per simpatia della luce. È attirato dal sole che tramonta. Si muove nella direzione del sole. Per tenere dietro al sole. Per non perderne la luce. Suo carattere profondo è l'occidentalismo. Respinge quanto ha carattere orientale. Si accende e brilla in Grecia. Quindi inizia la sua marcia guidata dal sole. Passa in Italia. Dall'Italia passa in Francia e in Inghilterra. Dall'Inghilterra passa attraverso l'Atlantico in America: ultima tappa dell'europeismo. C'è una ragione psichica 'da europeo' perché se guardo l'Adriatico l'animo mi s'ingrigia, e se guardo il Tirreno mi si riapre alla speranza. L'America è sede ora del più vivo europeismo. Come tale l'America si è mossa ed è venuta a combattere e a distruggere sul territorio 'storico' dell'Europa, le due formazioni asiatiche, i due corpi estranei, i due tumori che vi si erano formati e rodevano i suoi tessuti.

Gli Stati Uniti hanno oggi la stessa funzione europeista, che a suo tempo ebbe la Grecia. La medesima luce che brillò in Grecia, poi via via in Italia, Francia, Inghilterra, oggi brilla negli Stati Uniti. Chi lo direbbe?... Eppure...

Ogni tappa dell'europeismo nel suo cammino da oriente a occidente, è, per la durata della tappa, il capo dell'Estremo Occidente. Estremo Occidente furono a turno la Grecia, l'Italia, la Francia, l'Inghilterra. Come se ciascuna tappa dell'europeismo non consentisse nulla di più 'occidentale'. Come se ciascuna tappa dell'europeismo non tollerasse nulla tra sé e l'oriz-

zonte nel quale il sole tramonta. Come se ciascuna tappa dell'europeismo avesse essa sola il diritto di dare ogni sera l'estremo saluto al sole. Perde di forza il luogo di tappa dell'europeismo, allorché il titolo di Estremo Occidente passa a un altro luogo, a un'altra tappa. Perde di forza la Grecia allorché il titolo di Estremo Occidente passa all'Italia. Perde di forza l'Italia allorché il titolo di Estremo Occidente passa alla Francia. Perde di forza la Francia (e assieme tutta l'Europa 'geografica') da quando il titolo di Estremo Occidente è passato all'America.

Continuerà l'europeismo la sua marcia da oriente a occidente? Salperà dalla costa della California, traverserà il Pacifico come già traversò l'Atlantico, sbarcherà in Estremo Oriente, che per lui è l'Estremo Occidente?... Sull'altra costa del Pacifico, l'uomo cambia colore, sopra la pelle - e sotto.

« Possa lo studio della letteratura greca e romana restare la base dell'alta cultura! Antichità cinesi, indiane, egizie sono sempre soltanto curiosità: è ben fatto conoscerle e farle conoscere, ma per la formazione morale ed estetica fruttano poco » (Goethe).

L'Europa si ferma sulla costa americana del Pacifico.

Sarà mai felice l'Europa? Sarà mai 'tutta' europea? Un lavoro sottile e costante compie l'Europa per salvarsi dal non-europeo che continuamente le s'infiltra dentro e la inquina. L'europeismo più puro è la Grecia presocratica. Condizione più europea dell'Europa. Ancorché parti non-europee ci fossero anche nella Grecia presocratica: Pitagora e il pitagorismo. Tuttavia le idee (non europee) di anima e corpo, materia e spirito, fisico e metafisico, inferno e paradiso non infradiciavano ancora la mente europea. La vita era guardata, pensata, esaminata in quello che è, un fisico infinito, non comè la mente non europea pensa che debba essere, 'per esser degna di Dio'.

Quando si loda la Grecia, si loda la prima condizione europea dell'Europa. Nella stessa Grecia bisogna distinguere il più greco (più europeo) dal meno gre-

co (meno europeo). Il più greco della Grecia è il periodo presocratico. Il meno greco comincia da Platone. Nella stessa Grecia presocratica bisogna distinguere il più greco (più europeo) dal meno greco (meno europeo). Il più greco nella Grecia presocratica è il sentimento della vita come è espresso da Talete, da Eraclito, da Empedocle. Il meno greco è Pitagora e il pitagorismo. Pitagora non è greco. Pitagora e il pitagorismo sono un ramo dello spiritualismo indù penetrato in Grecia e in Europa. E l'Europa lo sa e diffida di Pitagora. Nel pitagorismo l'Europa sente il non articolato, il non disegnato, il 'non suo'. Schopenhauer, in una piccola storia della filosofia scritta per suo uso personale, dice: « Diffido del pensatore che non lascia documenti scritti del proprio pensiero ». Doveva aggiungere che Pitagora *non poteva* lasciare documenti scritti del proprio pensiero. Il pensiero di Pitagora *si sottrae* alla scrittura. È un pensiero agrafico. Il pensiero europeo invece è superlativamente grafico. Sempre ed esattamente scritto. Anche quando non è scritto.

Platone, questo ellenissimo, introduce in Grecia l'asiatismo in forma di dio unico e della coscienza (luogotenenza del dio unico nell'interno dell'uomo, strumento per mezzo del quale il dio unico domina l'uomo anche dall'interno). L'intelligenza europea divide l'unione, politeizza Dio.

Come un fiume torbido accanto a un fiume cristallino, il pitagorismo, mutando nome ogni tanto e facendosi chiamare ora misticismo, ora esoterismo, ora spiritualismo, corre parallelo all'europeismo. Oggi, e all'insaputa di tutti, il pitagorismo ha fatto nido nel marxismo.

L'Europa capisce, quando è 'europea', che nessuna idea è 'prima'. Che nessun'idea è degna di esser anteposta ad altre idee. Che nessun'idea merita di far centro, di essere tenuta per più vera, più bella, migliore. Questa la 'democrazia' delle idee: sola condizione di progresso. Se una idea si ferma, un embolo si

forma che interrompe il corso rapido e leggero delle idee, arresta il progresso; e intorno alla idea 'immobile' si forma un anello canceroso. Guardate i punti della Spagna, dell'Italia, delle altre parti meridionali dell'Europa inerti di progresso, nelle quali la ruggine corrode uomini e cose; e nel centro di ciascuno di quei punti troverete un'idea ferma. L'idea è viva finché corre. Ferma, l'idea imputridisce e spande la morte intorno a sé. Certuni oggi lodano il Mezzogiorno perché meno travolto dalle idee e lo additano a modello di saper vivere. Errore. Si scambia per libera indifferenza l'apatia per schiavitù mentale. Peggio che travolto dalle idee, il Mezzogiorno, è paralizzato da 'una' idea (Dio, re). Fino al sonno. E se di questa idea non si parla clamorosamente, è perché è un'idea ferma da secoli. Ma tanto più pernicioso.

Condizione ottima dello spirito europeo è il dilettantismo. La sola mente europea è così matura da riconoscere il dilettantismo come soluzione del problema della vita. Così saggia da riconoscere che la vita non è problema. Così civile da riconoscere che la vita non cela problemi dentro di sé. La sola mente europea sa che i problemi semmai non sono se non motivi di diletto, passatempi, pretesti ginnastici. La sola mente europea è così misurata da non porre ai due capi della vita un infrarosso della vita e un ultravioletto della vita. Così sapiente da riconoscere - senza rimpianto - che la vita non tende a nessuna meta, non mira a nessuna conquista, non spera nessun premio, non aspira a nessuna vittoria; e che meta semmai, conquista, ricompensa, vittoria non sono se non incitamenti sportivi. La sola mente europea non ha problemi. Se nella testa di un europeo cade per avventura il malseme del problemismo, il problema costui se lo va a cercare fuori d'Europa. Così Aldous Huxley. Occorre dire a quale fonte questo disgraziato spera di estinguere la sua problemistica sete? La fonte perenne dell'imbecillismo sublimato, la Lourdes dei disenterici del cervello è una sola: l'India.

In Europa si parla di Dio, ma Dio in Europa non c'è. Soprattutto se n'è parlato. Dio è anche stato in Europa. Vi ha soggiornato a lungo. Tremendi i suoi passaggi su questo territorio inospite. Tenebrosi i suoi soggiorni. Ma ora Dio in Europa non c'è. Il Dio di cui in Europa si parla, nessuno sa di preciso chi sia, che sia. È tutto ed è nulla. Tutti e nessuno. È duttile. Indefinibile. Estensibile all'infinito. Estrema indeterminatezza che gli toglie ogni possibilità di affermazione, e assieme lo sottrae alle negazioni più abili. Onde anche di là dai casi in cui la dimostrazione che si dà della sua essenza è tale da negare la sua essenza stessa, egli rimane ancora. Questo quintessenziato ricordo di Dio, non c'è schermo che riesca a intercettarlo. Entra dappertutto. Passa per ogni porta. Traversa i corpi più opachi. Affiora nei luoghi più impensati. Si lascia implicare nelle materie più diverse da lui, nelle situazioni a lui più avverse. A Milano, non molti mesi sono, udii parlare un insigne matematico, per il quale la fisica atomica, la fisica relativista, la fisica quantista sono altrettante dimostrazioni della esistenza di Dio. S'intende che ridotto a un tale ulliformismo, Dio più non disturba l'oggettivo, il plastico necessario all'espressione europea. L'europaismo pertanto incompatibile non è con questo teismo estremamente diluito. Esempio François Mauriac. Teista e tuttavia scrittore acuto e duro come uno stiletto - europeissimo. Se tanti scrittori nostrani e teisti professi sono così poco europei, tali essi sono non perché teisti, ma perché cattivi scrittori.

L'uomo europeo 'si tiene su' anche se gli manca lo stimolo dell'assurdo, anche se gli manca lo stimolo della guerra. (Guerra è l'azione portata allo stato assurdo). L'uomo europeo anzi bisogno non ha né di assurdo né di guerra per 'accendersi'. Né ha bisogno di 'accendersi' per essere. È anzi in condizione di non accensione che l'uomo europeo è più. È fuor dell'assurdo, fuori della guerra che l'uomo europeo è più se stesso. Il solo uomo europeo possiede questa facoltà.

Perché egli solo è uomo 'completo'. Perché, più semplicemente, egli solo è 'uomo'. Organismo che funziona non per impulsi esteriori, sì per energia, volontà, giudizio propri. Il solo uomo europeo non ha bisogno di ideologie (religione, mistica collettiva, ecc.). L'uomo non europeo (arabo, asiatico) non è, se non in istato di accensione. Solo l'assurdo (Dio, credenze, miti, favole) e la guerra lo 'accendono', lo mettono in efficienza. Uomo *radiocomandato*. Se l'irradiazione dall'esterno gli manca, il non europeo cade al puramente vegetativo. Strano fenomeno (che dopo quanto si è detto strano non è) di un popolo come l'arabo, che dopo un periodo di travolgente fattività, si butta a terra e dorme per secoli al sole. Totalitarismo è organizzazione di vita non europea. Prima disindividualizza l'uomo e lo svuota, poi lo accende mediante potenti e continue irradiazioni di assurdo e di guerra. In Europa il Totalitarismo è un mostro. Può nascere in Europa, perché mostri nascono anche in Europa. Ma l'Europa lo distrugge. Ogni Totalitarismo in Europa è destinato a perire. L'europeo più europeo è l'inglese.

L'uomo europeo 'si tiene su' anche se gli manca lo stimolo della virilità. (L'equivalente per la donna europea). L'uomo europeo non porta i baffi come un'insegna (né la donna europea le mammelle). Tra europei il sesso non è un sacro principio (un orgoglio, un onore). Al solo uomo europeo è consentita una dialettica sessuale; una democrazia sessuale; un liberalismo sessuale - un diletterantismo sessuale.

Sui campi dei non europei collinosi di mammelle, domina ritto un fallo gigantesco, fiancheggiato da due baffi, simili a due sciabole nere. Nel mezzo dell'Europa, su un divano civilmente magro, circondato di apparecchi comodi e silenziosi, sotto una luce indiretta e diffusa, dorme Ermafrodito.

Dormire così calmo, è segno di forza, di sicurezza.

L'uomo non europeo considera il proprio organo virile come un cannone, uno scettro, una mazza di giustizia.

La chiesa cattolica è un colossale apparecchio trasformatore. L'Assurdo che viene dall'Asia, essa lo trasforma a uso dell'Europa e ingentilisce. È in questo senso che la Chiesa cattolica è profondamente utile, profondamente benefica all'Europa. È in questo senso che la Chiesa cattolica è profondamente 'europea'. Guardate invece, alla soglia dell'Europa, la Chiesa ortodossa, che riceve l'Assurdo e lo restituisce grezzo.

La salutare opera di disgregazione che attualmente l'Europa compie, si chiama socialismo. 'Cosa europea'. Tutti parlano dei fini 'sociali' ed economici del socialismo, fini secondari. Del fine principale nessuno parla - del suo fine 'segreto' - che è distruggere per disgregazione qualunque grumo sociale. Il socialismo, ultima espressione dell'europeismo, ha distrutto per disgregazione i tumori totalitari, cose non europee. Distruggerà egualmente qualunque tumore tornasse a formarsi. Manterrà l'Europa in istato di disgregazione - sola condizione di salute.

Caratteri più europei dell'Europa. Ai quali l'Europa, fin da quando Giove travestito da toro qui si fermò come nella più comoda *garçonnière*, è arrivata sempre, anche da lontanissimo, anche da diversissimo, a conclusione di se stessa. Caratteri che ora appaiono ora scompaiono. Ora celati e ora manifesti. E più a lungo celati che manifesti. Che importa? Se diciamo « Beethoven », non sentiamo emergere dalla memoria la Sonata per piano op. 49 n. 2. Caratteri che in nessuno, in nulla si ritrovano che europeo non sia.

NOTTE SULL'EUROPA. Sono stato a sentire, al Piccolo Teatro, di Milano, *Le notti dell'ira* di Salacrou. Parlare criticamente dei lavori teatrali su questo giornale, non è compito mio. Del resto, di questo lavoro di Salacrou, ha parlato a suo tempo, e con la sua provata competenza, il mio amico Renato Simoni. Mi sia con-

sentita tuttavia, su questa *pièce de la résistance*, una breve considerazione. A segnalare il passare e il ripassare, di notte, per le vie di Chartres, delle pattuglie tedesche, si ode di quando in quando, da dietro le quinte, un frammento ritmico scandito da una grancassa e un tamburo. L'effetto è raggelante. A me, per di più, quel ritmo cupo ha rammentato per associazione sonora il richiamo di guerra dei selvaggi dell'Africa. Io questo richiamo non lo conosco direttamente, ma indirettamente per mezzo del cinematografo, questa scuola di geografia trasmessa. Mentre dalla mia poltrona del Piccolo Teatro seguivo le vicende di quella mezza dozzina di francesi divisi in partigiani e collaborazionisti, la mia mente rievocava certe scene notturne di film africani, ossessionate dai tam tam di guerra. La mia fantasia fece il resto. E vidi l'Europa - questa patria del Partenone e del Dolce Stil Novo, dell'*Etica Nicomachea* e del *Sogno del Cavaliere*, del *De rerum natura* e dei *Concerti Brandeburghesi*, della *Città del Sole* e del *Requiem Tedesco*, degli *Essais* e del *De l'Amour*, delle Muse metafisiche e dell'Apollo Musagete - vidi questa 'nostra' Europa in ispecie di immensa brughiera sulla quale la notte si è seduta senza tanti complimenti, deserta in apparenza ma abitata dietro ogni cespuglio da uomini inselvaticiti e accosciati come ganguri, che accesi dal richiamo insistente, ossessivo dei tam tam, si scagliano gli uni sugli altri e si sbranano fino all'ultimo ossicino.

FAMIGLIE. Dai ricordi di giovinezza di Francesco De Sanctis: « La mattina, la mamma mi fece mille tenerezze. Si staccava il bambino dal petto, e mi avvicinava, ridendo, la mammella, con l'aria di chi dice: "Ti ricordi?" ». Ci si domanda che cosa gli mostrava il padre.

FANATISMO. Il 26 ottobre 1786 Goethe arriva per la prima volta ad Assisi, si fa indicare il tempio di Minerva « costruito al tempo di Augusto e ancora perfettamente conservato », lo ammira lungamente e non meno lungamente ne scrive la sera stessa nel suo diario, poi riparte alla volta di Foligno senza aver messo piede nella chiesa di San Francesco. Goethe, come si sa, era avverso a qualunque forma di fanatismo e per questo se la diceva così poco con i culti e le religioni. Ma non è anche questa forse una forma di fanatismo - di fanatismo 'rovesciato'?

FANCIULLO. In *Tessa*, commedia di Jean Giraudoux tratta dalla commedia di Margaret Kennedy e Basil Dean, questa battuta (atto III) detta da Lewis: « *Tu es comme un enfant qui a vu un crime...* » vuol dire l'impressione che la vista di un delitto fa sull'animo « inesperto di male » di un fanciullo. Ora Nivasio Dolcemare, e come lui altri pochi, - Nivasio Dolcemare è arrivato a cinquantadue anni di età, ma il suo animo è tuttora « inesperto di male » quanto quello di un fanciullo; anche più perché idee, fantasie, giochi d'arte occupano di continuo e interamente il suo animo e lo tengono distratto dall'idea del male, dallo spettacolo del male; e l'impressione che gli farà la vista di un delitto sarà più forte, più *sconvolgente*. Stato di purezza dell'animo degli artisti. Loro giovinezza perpetua, loro permanente stato d'infantilità. *Maxima debetur puero...* No: *maxima debetur poetae reverentia*.

FARCIA. I francesi dicono *farce* nel significato di riempitivo e noi col medesimo significato potremmo dire *farcia* senza timore di commettere gallicismo, perché tanto *farcia* che non esiste ancora e sarebbe da creare quanto il francese *farce* vengono ambedue dal comune *farcio* latino che significa riempire. Da noi invece si dice *farsa* dall'altro significato di *farce* di commedia leggera, mutando il ci in esse per imitare il suono dolce del ci francese.

FASCISTA. Uomo moralmente, intellettualmente e quasi fisicamente negativo, la cui negatività si traduce in ostilità, in odio, in volontà di distruzione di tutto ciò che è positivo. Per queste sue qualità il fascista si avvicina al delinquente e finisce per costituire col de-

linquente un solo e medesimo tipo umano. La differenza tra fascista e delinquente sta in questo, che mentre il delinquente è isolato e solitario – e questa solitudine è il suo dramma, il suo eroismo, la sua poesia – il fascista è un delinquente collettivo e ‘sociale’. Il fascista isolato perde la sua qualità di fascista, la sua forza di delinquente ‘svapora’ ed egli diventa apparentemente un uomo innocuo – un uomo qualunque. Bisognava scoprire il significato segreto del fascio come simbolo, ossia della unione necessaria perché la criminalità fascista possa operare.

FATO. Tacito (*Annales*, vi, 22) dice: « *Fatum... nexus naturalium causarum* ». (Cfr. la definizione di Tacito con quella di Campanella – *Ath. triumph.* cap. v, p. 30 –: « *Fatum vero est concursus omnium causarum agentium* »). La definizione che Tacito dà del fato rivela il perfetto razionalismo della mente romana. Confronta questo modo tutto ‘fisico’ di considerare il fato con il Fato, con la Moira quale se la figuravano i Greci, specie i tragedi. Ma anche il razionalismo, col porre ciascuna cosa su un punto fermo, appare per quello che effettivamente è, cioè a dire una chiesa. Anche il razionalismo dunque ‘ostacola’ il libero gioco della mente; anche il razionalismo è una tirannia mentale. Non basta dunque liberarsi dal teismo mentale: bisogna liberarsi anche dal razionalismo mentale. Ci si libera da ogni tirannia mentale, quando si cessa di cercare la causa delle cose. *Infelix qui potuit rerum cognoscere causas*. Le domande: « Che significa? », « Come si spiega? », « Che fine ha? » chiamano delle risposte che danno una ‘certa’ spiegazione, un ‘certo’ fine a ciascuna cosa; e ciascuna di esse risposte polarizza la mente su ‘quella’ origine, su ‘quella’ spiegazione, su ‘quel’ fine, e creano altrettante tirannie mentali. Uno dei meriti prin-

cipali della cosiddetta *arte moderna* è la scoperta che « l'arte non ha significato ». Questo assioma va esteso a tutte le cose della natura, alla vita dell'uomo, all'universo: « Non hanno significato ». Inutile dire quale vantaggio colossale la metafisica, la poesia, il lirismo, la fantasia dell'uomo potrebbero trarre dal concetto che l'Universo non ha significato. S'intravede una nuova Bibbia tutta ispirata da questo concetto: la nostra 'vera' Bibbia.

FEDE (E SCIENZA). Per chiedere in prestito a un amico le opere di Sant'Agostino, Petrarca gli mandò un sonetto che comincia così:

S'amore o morte non dà qualche stroppio

A la tela novella ch'ora ordisco,

E s'io mi svolvo dal tenace visco

● Mentre che l'un coll'altro vero accoppio...

L'un coll'altro vero accoppio allude probabilmente alla verità cristiana da conciliare con quelle insegnate dai filosofi dell'età pagana, e particolarmente da Platone. Intorno al 1908, una rivista di « liberi studi » che si stampava a Lugano e si chiama *Coenobium*, propose ai suoi lettori la tesi *se si può conciliare la fede col pensiero scientifico*. Sempre gli uomini hanno tentato di conciliare ciò che si crede per fede con ciò che si crede per esperimento d'indagine, ossia conciliare l'inconciliabile. Grave errore. Fede e ricerca scientifica sono due valori distinti del patrimonio ideale dell'umanità. Conviene lasciare a ciascuno il suo valore intatto e pensare che la ricchezza del mondo è tale, perché sono tante le verità.

FIDUCIA. Nella camera di uno dei migliori alberghi di Firenze, trovo (agosto 1944) il seguente cartellino di recente affissione: « Si consiglia di non deporre le scarpe fuori della porta, ma di consegnarle al personale di servizio ». Nell'armadio della stessa camera trovo una stampella saldata con un anello di metallo alla traversa che la regge, con lo scopo evidente di resistere alla tentazione del viaggiatore che se la volesse mettere in valigia, come una volta nel *bouillons Duval* di Parigi le posate erano attaccate alla tavola mediante solide catenelle. Queste precauzioni le ha generate il presente stato di guerra. Le guerre dunque, le guerre che uccidono gli uomini, e spargono la rovina e la desolazione, e risuscitano malattie morte da secoli e altre ne creano sconosciute finora, le guerre dunque distruggono anche quel minimo di fiducia nel prossimo che ci consentiva di deporre la sera le nostre scarpe fuori della porta, con la speranza di ritrovarle l'indomani mattina fedeli e più lustre? Pensare che Eraclito chiama la guerra *patèr andròn*, « padre degli uomini »! Saranno probabilmente uomini senza scarpe.

FIGLI. Volendo ricordarmi le teorie di Antonio Cecov sull'arte, mi sono riletto il *Gabbiano* ove queste teorie sono contenute. Non ho trovato nulla degno di particolare menzione, salvo una battuta di Treplev nella quale questi dice che « bisogna rappresentare la vita non come è né come dovrebbe essere, ma come essa ci appare nei sogni », che è un'anticipazione della teoria surrealista: ma non di questo volevo parlare. Costantino Treplev, protagonista del *Gabbiano*, è figlio dell'attrice Irina Arcàdina. È un giovane d'ingegno, avviato alla carriera dello scrittore, ma dopo alcuni tentativi letterari, dopo alcuni tentativi sentimentali, dopo alcuni tentativi 'di vita', egli rinuncia

al suo destino terrestre e si uccide. Colpiscono in questa malinconica commedia, come in altri lavori di Cecov (vedi il racconto intitolato *Volodia*), le 'libere' relazioni fra Treplev e sua madre; e qui non importa che la madre di Treplev, come pure la madre di Volodia, sia una donna frivola che si occupa più di se stessa che del proprio figlio. Treplev e sua madre si parlano non come noi siamo usati udire i figli parlare alla madre, ma come si parlano due amici: *come si parlano due coetanei*. Questa libertà di linguaggio e di comportamento colpisce in particolar modo me che, anche superati i quarant'anni, per parlare con mia madre o soltanto presentarmi a lei, *mi dovevo trasformare*. Profonda differenza tra l'educazione cosiddetta « gesuitica » e quella educazione liberalistica, quel « liberalismo familiare » che per reazione al rigore e alla 'forma indiretta' dell'educazione gesuitica, era invalsa nei paesi protestanti ed 'evoluti' e che i russi avevano adottato con il solito slancio con cui essi, in quanto uomini di civiltà recente, adottano qualunque 'novità' - e hanno adottato dunque e attuato anche il comunismo, che altri avevano inventato e teorizzato. E per effetto di questo liberalismo che scioglie gli organismi della vita (in fondo tutto il lavoro umano consiste a contrastare il flusso naturale e 'senza meta' della vita, e soltanto la mente liberale seconda e si adegua a questo flusso) tutto diventa 'orizzontale' come nel *Gabbiano* di Cecov, tutto scorre, tutto va alla deriva. Ed è per far argine al fluire disperante dell'esistenza umana che noi, i cui antenati avevano diritto di vita e di morte sui propri figli, abbiamo levato di contro a questo scorrere orizzontale di uomini e cose una ideale costruzione verticale, abbiamo fatto della famiglia un modello ridotto della *Civitas Dei*, in cui i figli vedono nel proprio padre il 'sacerdote' di questa organizzazione umana e assieme divina e profondamente 'naturale', e nella propria madre la consorte del sacerdote. Com'è possibile dunque l'amicizia, come sono possibili i rapporti liberi e di-

retti, com'è possibile la confidenza? Libertà di linguaggio e di comportamento implica in fondo 'anche' possibilità di rapporti sessuali; ed è per questo che nella libertà di rapporti e di linguaggio tra un padre e sua figlia, tra un figlio e sua madre trapela per noi quasi un mostruoso 'mirrismo', un mostruoso edipismo.

FILISTEISMO. Allarghiamo la nozione di filisteismo. Estendiamola al concetto di patria. Espressioni come « la nostra Italia », « la nostra patria », « il nostro esercito », abituiamoci a considerarle come vanno considerate, ossia come espressioni di purissimo filisteismo.

FLAUBERT. Flaubert somigliava a un fotografo di provincia. Del fotografo di provincia aveva il collo taurino, gli occhi esorbitati e acquosi, il sommo del cranio spoglio e una corona intorno al cranio di capelli abboccolati, baffi da Vercingetorige. I fotografi di provincia associano, meglio associavano fotografia e pittura. Artisti, ambivano a essere considerati tali non in quanto fotografi, ma in quanto pittori. Accanto al vil mestiere della lastra, dipingevano 'per i posteri' paesaggi e ritratti rifiniti fino alla nausea. Lo stesso Flaubert non si salvò da questo *violon d'Ingres* dei fotografi di provincia, e accanto a ingrandimenti riuscitissimi, precisi, documentari come *Madame Bovary* e *l'Education sentimentale*; accanto a una negativa perfetta come *Bouvard et Pécuchet*, Gustavo Flaubert pittò con la melassa di canna ed egli pure per l'ambizione di lavorare per i posteri, pitture da dare il diabete come la *Tentation de Saint-Antoine* e *Salambó*.

FLAUTO. Tre musicisti renani, che riuniti assieme componevano il Trio di Colonia, abbandonavano ogni anno la loro bella città seduta sulla riva del Reno e scendevano in Italia a farci udire le loro musiche esili come ragnatele. Alla cattedrale di Colonia io ripensavo in quei giorni, mentre cercavo un parallelo tra l'architettura sacra e lo *Stabat Mater* di Rossini; e pensavo che questa musica psicologica e agiografica non somiglia alle gravi e pensose chiese delle Puglie, non somiglia all'alta e implorante cattedrale di Colonia, ma somiglia alla chiesa che a Roma i gesuiti hanno dedicato a Sant'Ignazio, e che sul fondo della omonima piazza stende la sua facciata barocca davanti a un gioco di case e di vie così spiritosamente 'sceneggiate', che sembrano apprestate apposta per la recita di una commedia di Goldoni. Hai tu fiducia, lettore, nello 'spirito' dei nomi? Se questa fiducia ti manca, pensa che Goldoni è un anagramma di gondola, e la fiducia ti verrà.

Tutti e tre quei musicisti sonavano strumenti antichi: uno suona il clavicembalo, l'altro la viola di gamba, il terzo sonava il flauto che è lo strumento più antico di tutti. Più antichi del flauto magari sono gli strumenti a percussione, ma questi non hanno articolazione di suono: danno soltanto rumore e ritmo. Gli strumenti a percussione sono quelli che nella nostra orchestra compongono la cosiddetta 'batteria', e la parte che legge il sonatore di strumenti a percussione, meno quelle dei timpani che in due, quello più grosso e quello più piccolo, possono 'fare' una intera scala cromatica dal fa al fa, non è scritta su cinque righe ma su una riga sola. Al *saibit*, cioè a dire al flauto traverso usato dagli egizi, si riconoscono sessanta secoli di vita. *Halil* si chiamava il flauto degli ebrei, *yo* quello dei cinesi, *vamsa* quello degli indiani, e i Greci chiamavano il loro flauto *aulòs*, con voce derivata dal verbo *àemi*, che significa io soffio. Anche la nostra voce flauto ha significato di soffio, perché viene dal latino *flautus*. Nonché lo strumento più an-

tico dunque, il flauto è lo strumento più naturale (è appena un leggero perfezionamento del sufolare che facciamo con le labbra arrotondate), è lo strumento per eccellenza, perché attraverso il nostro fiato si può dire che nel flauto canta la nostra anima. Si vuole un esempio? Io non conosco più alto, più solitario *canto dell'anima*, del solo del flauto nell'*Orfeo* di Gluck.

È probabilmente per queste sue qualità di anima che il flauto è lo strumento musicale preferito dagli uomini di animo più alto, di mente più profonda. Era lo strumento preferito di Böcklin. Era lo strumento preferito di Schopenhauer, e questi, che amava su tutte le musiche quelle di Rossini, possedeva tutte le opere del suo musico prediletto ridotte per il flauto, e da un capo all'altro dell'anno, tutti i giorni, da mezzogiorno al tocco, se le ripassava religiosamente. Per di più: ogni volta che gli avveniva di nominare Rossini, l'autore del *Mondo come volontà e rappresentazione* alzava gli occhi al cielo, a imitazione del pollo che beve.

Anche Pan, che era più che un filosofo perché era un dio, amava il flauto ed egli pure se lo sonava tra mezzogiorno e tocco, ma non già nel raccoglimento del proprio studio come Arturo Schopenhauer, sibbene in mezzo ai campi immobili nel sole, per diletto dei ranocchietti, delle cicale e degli altri piccoli animali che lo circondavano e lo stavano rapiti ad ascoltare. Per meglio dire Pan non sonava il flauto ma la siringa, che è fatta di sette piccoli flauti stretti assieme e schierati per ordine di statura, a simiglianza delle canne di un minuscolo organo: ma sbaglierebbe chi credesse su la scorta di una errata etimologia che Pan è il dio Tutto, perché il nome di questo antico dio degli arcadi proviene da un correlativo greco del verbo latino *pasci*, e dimostra nel suo nome la sua pastorale qualità.

Il flauto era anche lo strumento dei rapsodi, i quali intramezzavano le loro rapsodie con brevi *sonate dell'anima*. I rapsodi non sono tutti morti. Bambino,

vedevo tutti i giorni ad Atene un rapsodo che se ne stava seduto nella via Patissia, presso casa nostra, la schiena appoggiata al muro della scuola Politecnica, nella quale mio fratello andava a studiare il disegno copiando col carboncino i calchi dell'Ermite di Prasitele, della Venere di Milo e di altri begli esemplari della statuaria greca. Era vecchissimo quel rapsodo e cieco come Omero; anzi più di Omero, perché la cecità dei rapsodi antichi era una cecità figurata e una garanzia del loro bel cantare, siccome nelle Canarie accecano oggi ancora i canarini per farli cantare meglio, mentre le cecità del 'mio' rapsodo non era figurata ma effettiva. E costui cantava: cantava con voce cavernosa e appena percettibile che gli moriva dentro la barba gialla come la barba del granturco; non la guerra di Troia cantava come i suoi colleghi antichi né le avventure di Ulisse, ma le gesta dei *kleftes* ossia dei *ladri* come erano chiamati i patrioti che al tempo dei Canaris e dei Kolokotroni si davano alla macchia e facevano la guerriglia ai Turchi, ed erano in quel tempo quello che oggi sono i partigiani; e ogni tanto interrompeva il suo flebile canto per fare egli pure una breve *sonata dell'anima*, sopra un grande flauto di rame che laggiù chiamano *floghèra*.

Per tirare il suono dal flauto bisogna soffiare dentro il buchino superiore praticato nel cilindro dello strumento e pronunciare il monosillabo *te*, sicché le note di un'aria per flauto sono una serie di altrettanti *te te te*. Le donne amate dai flautisti potrebbero dirci che sapore hanno i baci scoccati a suon di *te te te*; ma non ce lo diranno mai. Le donne sono nemiche della confessione, salvo che si tratti di una confessora. Freud, in capo alla sua lunga esperienza di indagatore dell'anima, scrive: « Non sono mai riuscito a cavare una confessione da una mia cliente ».

Zola ha scritto un piccolo romanzo che se non vado errato si chiama *Per una notte d'amore*. È la storia di un uomo molto brutto e deforme, il quale s'innamora di una donna bellissima, e non osando mostrar-

si a lei di giorno, passa le notti sotto le sue finestre a sonare il flauto e a dirle il suo amore per mezzo di quel suono solitario e confessante. Ma questa è appena la condizione dei personaggi. La tragedia viene dopo e consiste in questo, che la donna amata dal brutto flautista approfitta del suo amore e si serve di lui per fargli uccidere un altro uomo di cui essa si vuole sbarazzare. Zola passa di solito per uno scrittore poco intelligente; ma l'aver scelto il flauto fra tanti strumenti come quello che meglio di tutti canta il canto di un cuore che ama, è segno invece d'intelligenza molto fine.

Flauto solo è il titolo di un'opera scritta da Eugenio d'Albert, che era un grande pianista e componeva anche ma come sogliono comporre i pianisti, ossia male; e che il flauto sia uno strumento magico, lo dice anche Mozart in quell'opera da lui scritta nei fumi della massoneria.

Nei loro programmi romani, i tre strumentisti del *Trio di Colonia* includevano anche musiche che non si sentono molto spesso nei concerti, tra l'altro alcune musiche per flauto scritte di proprio pugno da Federico il Grande.

Sonare il flauto era il passatempo preferito di questo monarca. Ho detto più sopra che il flauto, strumento dal suono solitario, è lo strumento che amano soprattutto gli animi solitari. E chi più solitario di Federico di Prussia, sia nella sua tragica giovinezza, sia nella sua vita di re?

In fondo al palazzo reale di Berlino, in quelle camere vicine al tetto nelle quali Federico e Guglielmina vivevano la loro vita segreta lontano dallo sguardo del loro genitore, era una gioia per Federico sonare il flauto e farsi accompagnare al clavicembalo dalla sorella. Ai loro strumenti i due giovani avevano dato nomi italiani: *Principe* si chiamava il flauto di Federico, *Principessa* il clavicembalo di Guglielmina.

Guglielmina più tardi andò sposa al Margravio di

Bareith, la città che in seguito si chiamò Bayreuth e divenne la casa madre del wagnerismo. C'è in questa storia come una ininterrotta vena musicale.

Il flauto era la vita segreta di Federico, la sua vita poetica, il canto della sua anima solitaria. Una notte il sedicenne Kronprinz fu trovato da suo padre seduto sul davanzale di una finestra, le gambe penzoloni nel vuoto, scarmigliato e tutto assorto a sonare il flauto al chiaro di luna. Per punirlo, il Re Sergente gli passò intorno al collo il bracciale di una tenda, e se alcuni ufficiali di palazzo non fossero intervenuti in tempo, Federico non si sarebbe meritato quel titolo di 'grande' che lo distingue nella storia, perché sarebbe morto molti anni prima per strangolamento.

Il flauto Federico se lo era imparato da sé, e a principio lo sonava male. Poi si perfezionò sotto la guida di Quantz, il celebre flautista che gli aveva dato il re di Polonia.

Questi era pazzo per la musica e amava circondarsi di musici; ma amava circondarsi anche delle donne più belle del suo regno; e avendo raccolto da questo assiduo circuito trecento cinquantaquattro figli maschi, ebbe la soddisfazione e l'orgoglio di formare una compagnia di soldati interamente composta di carne della sua carne e di sangue del suo sangue; ed era un gusto vedere quei trecento cinquantaquattro magnifici soldatoni, tutti perfettamente simili tra loro, che con bell'assieme facevano il present'arm al loro papà.

Il sonatore di flauto è proverbialmente destinato a una sorte infelice, e a questo riguardo si racconta l'aneddoto seguente. Tre sonatori, uno di flauto, uno di trombone e uno di grancassa, si erano messi in giro col proposito di guadagnarsi il pane dando dei concerti. Capitarono alla corte dello zar dei bulgari, il quale quel giorno era di buon umore, e dopo il concerto diede ordine che gli strumenti dei tre sonatori fossero riempiti di monete d'oro. Molte ne ebbe il trombone, moltissime la grancassa, ma non una fu possibile introdurre nel buchino del flauto. Die-

dero per compassione il trombone e la grancassa alcune monete al loro compagno, e dalla Bulgaria s'incamminarono alla volta di Costantinopoli. Il sultano quel giorno era di cattivo umore, e prima ancora di sentire il concerto diede ordine che a ciascuno dei tre sonatori gli fosse cacciato nel sedere il proprio strumento. Non fu possibile contentare il Commendatore dei credenti per quello che riguardava il trombone e la grancassa; quanto al povero flautista, egli si prese in c... il flauto quanto era lungo e con tutte le chiavi.

FÖHN. Voce tedesca che significa vento del sud o scirocco. Cfr. l'engadinese *favnogu* o *fnogu* dal latino Favonius, il vento di ponente che nella mitologia si chiama Zeffiro e trae dal verbo *favere* che ha senso di *favorevole* e *buono*. Con questo nome in molte valli della Svizzera e del Tirolo si indica un vento secco e caldo, e per antonomasia si chiama Föhn quel pistolone che spara aria asciutta e calda, e che i parrucchieri usano per asciugare i capelli delle loro clienti. Alasca per parte sua si chiama quel gelato avvolto in una carta refrattaria, che d'estate si vende nelle sale cinematografiche e che lo spettatore può consumare senza ausilio di piattello né di cucchiaino. In seguito a questa noterella pubblicata sulla *Stampa*, ricevetti la lettera seguente: « Grande Albergo Savoia, Rapallo li 11 Maggio 1942 XX°. Quello che voi chiamate favnogu o fnogu gli engadinesi e non solo gli engadinesi ma i ladini o romanci chiamano favuogn o fuogn. Dovevate citare il ladino o romancio come lingua dalla quale provengono le due parole e non l'engadinese che non è altro che uno dei tanti modi di parlare il romancio. Il Föhn ha un'importanza molto maggiore di quella di essere solo un vento caldo e asciutto. Scioglie più neve una giornata di Föhn

di quanta ne scioglierebbero dieci giornate di sole. Se non esistesse questo vento molte delle più belle e note valli della Svizzera sarebbero coperte di neve tutto l'anno. Il Föhn inoltre influisce sullo stato d'animo delle persone provocando dolori di capo, suscettibilità, irascibilità, annebbiamenti tanto che i Tribunali svizzeri considerano una forte attenuante se un delitto è stato compiuto in una giornata durante la quale soffiava il vento secco e caldo ». Seguivano i saluti e la parola VINCERE!

FUCILE. Dal barb. lat. *fusillus*. In origine significava pietra focaia, acciarino. Noi continuiamo a chiamare fucile ciò che ora è lo schioppo. Caso di sineddoche letteraria: di sineddoche rovesciata. *Les dieux s'en vont* ma le parole rimangono, anche perduto il significato che le fece nascere. Così *murata* che per noi indica il fianco del bastimento, in origine indicava la parte interna del bordo di un bastimento cominciando dalla linea di galleggiamento fino su all'orlo superiore, (la quale una volta era difesa da un muro di pietra). E c'è ancora chi si strugge per la proprietà delle parole! Per la proprietà del linguaggio! Il linguaggio che, al pari del mare, muta colore col mutare del cielo (*concolori* direbbe Dante, *Paradiso*, XII, 11). Il che rende più esaltante la scoperta del primo significato delle parole.

GAS. Questa parola fu inventata da Giovanni Battista van Helmont, alchimista e grande ammiratore di Paracelso, nato nel 1577 e morto nel 1644, per designare ciò che fu riconosciuta di poi per anidride carbonica. Van Helmont aveva scelto la parola *gas*, che a suo pensare somigliava alla parola *caos*, col quale questa sostanza imponderabile ha molti punti in comune. Alcuni suoi quadri Giorgio Aristide Sartorio li firmava con le sole iniziali, che riunite compongono la parola *GAS*. Ma non se ne accorgeva.

GERMANESIMO. Il 12 settembre 1943 io ero nella mia casa del Poveromo, in quel di Massa. Mi alzo da letto e apro le persiane. Il giorno è ancora bambino e in istato di innocenza. Le cose in questa aura di ingenuità appaiono perfettamente schiette. Tutto è puro, tutto vero. Capisco gli alberi, capisco l'aria, capisco il cielo. La natura si rivela. Ora anche gli uomini probabilmente si capiscono meglio, anche le anime, ma per fortuna sono solo. Solitudine preziosa.

Nessuno pensa quanto necessaria è la solitudine all'uomo. Nessuno pensa quanto necessaria è all'organismo dell'uomo e alla economia della sua vita una certa dose di solitudine giornaliera. Per purificare la sua vita, rinnettarla delle scorie del vivere collettivo. La vita sociale, la vita collettiva intossica l'organismo dell'uomo. Ci si preoccupa tanto dei danni dell'alcolismo, del tabagismo: nessuno si preoccupa dei danni del collettivismo. Nella scuola, e più tardi, ciascun uomo da sé dovrebbe passare alcune ore della giornata solo - e in silenzio. Complemento necessario da dare alla igiene della vita. Quest'aria commovente opera per estesia. Si entra nel mondo dell'estimo. L'animo si schiude alle rivelazioni. Tremo che qualcuno sopravvenga. Tutto sarebbe guasto, tutto finito. È certamente in ora come questa, perfettamente mattutina, che apparve a Sigfrido il linguaggio degli uccelli. Perché ho detto « apparve » e come può un linguaggio 'apparire'? Eppure sì. Ma i sensi solo in momenti come questo si affinano fino ad acquistare nuove possibilità. I suoni allora divengono visibili e l'orecchio 'vede'. Appare il corpo del suono e la sua ossatura. Gli uccelli cinguettano negli ontani, nei lecci, nei platani, nei pioppi, nei pini che circondano la mia casa. Anch'io capisco stamattina il linguaggio degli uccelli. Così bene lo capisco da capire che il linguaggio degli uccelli non va capito. Wagner ha offensibilmente sbagliato forzando la comprensione del linguaggio degli uccelli fino a una sineresi perfetta di esso linguaggio col linguaggio degli uomini. Wagner è solito a simili sbagli. Più che uno sbagliatore, è un *gaffeur*. Sono così bene preparato questa mattina a capire il linguaggio degli uccelli, a capirlo profondamente, a capirlo 'in sé', che quanto più lo capisco, tanto più quello si allontana dal linguaggio degli uomini verso gli estremi confini dell'aumano. E d'un tratto una voce echeggia nel bosco. Una voce umana e assieme inumana. Una voce che di colpo mi trasporta di là dal mondo noto e familiare. È come se

dentro questo bosco nel quale l'ufficio della apparizione più straordinaria, del più alto orrore è disimpegnato al massimo da uno scoiattolo o da una biscia, avesse echeggiato il gracchiare sinistro di uno pterodattilo o il fischio terrificante di un plesiosauro. Una voce antidiluviana ha contaminato l'intimità di questo bosco così mite di solito. Gli uccelli hanno cessato di cinguettare alla subitanea 'apparizione' di quella voce mostruosa, di quella voce fuori tempo, di quella voce uscita da un mondo scomparso; gli alberi stessi stupiscono e tremano, i pioppi nel loro tronco bianco come il corpo nudo di un adolescente altissimo, i platani nel loro tronco mimetizzato, i pini nel loro tronco fasciato di ruggine. Rientro nella realtà che il sonno aveva annullato e la purezza di questo mattino escludeva come l'innocenza esclude il peccato. Le parti sono invertite e anziché scacciare l'incubo, è il giorno questa volta che mi precipita nell'incubo. La nostra vita di uomini svegli si è sformata in questi giorni in un sogno assurdo e angoscioso. I tedeschi hanno occupato le caserme del Forte dei Marmi, gli alberghi, le case. Le colonne dei loro autocarri, delle loro artiglierie, delle loro macchine guerresche passano sullo stradone interno e su quello del mare con un fragore crudele e isterico. Questi veicoli sono o gialli o pezzati a simiglianza della pelle del rospo. Molti sono coperti di grosse reti che ne dissimulano la natura. Anche gli uomini che li montano sono vestiti di giallo e alcuni pochi portano delle tute gonfie e mimetizzate, e nel simulacro di questa orribile creatura che sta fra una rana gigantesca e malefica e una specie di « palombaro della morte », il soldato tedesco è riuscito ad accordare il proprio carattere con l'apparenza esteriore. Sempre teatrale il tedesco e diabolico, e il suo genio della regia gioca abilmente col mostruoso. Anche questo orrendo vestimento mostra quanto il tedesco in fondo è stupido e soprattutto superficiale. Vuole impaurire anche con l'aspetto. Vidi una volta in un torneo di lotta li-

bera al *Cirque de Paris* un lottatore che per impaurire l'avversario si era zebbrata la testa a strisce di capelli e strisce di cute nuda. Ma non impauriva nessuno. Quel lottatore era degno di essere tedesco, invece per sbaglio era cinese. Per annullare gli effetti che il tedesco prepara con tanta fatica e tanta spesa, *basta fare luce nella sala*. La guerra che da venti secoli gli europei combattono contro il germanesimo, non è se non la fatica ininterrotta che gli europei sono costretti a fare per riaccendere la luce che i tedeschi tentano ogni volta di spegnere. Infinita è la lotta di Indra contro Arimane? Arimane non muore, solo cambia nome e ora si chiama Attila, ora Alarico, ora Barbarossa, ora Guglielmo II, ora Hitler. Ed è sempre di razza tedesca. Per questo forse i tedeschi si sentono così attaccati all'arianismo? Mi si consenta una freddura: all'arimanismo. Dopo venti secoli di fatiche mortali, gli europei avrebbero il diritto di sentirsi stanchi e determinati a finirla una volta per sempre con questi incorreggibili estintori di luce. Ma gli uomini nonché mortali sono smemorati, e come figli non ricordano più quello che hanno pensato come padri. In Italia particolarmente, il *mito tedesco*, il 'terribile' mito tedesco è del tutto ignorato. Tante cose del resto, troppe cose sono ignorate dagli italiani. Il male più grave di cui soffre l'Italia, la cagione principale delle sue disgrazie è l'ignoranza. S'intende che se parlo degli europei di venti secoli addietro, intendo parlare dei Romani. I Romani rientrano nel concetto Europa. Dirò meglio: i Romani sono i creatori, per quanto inconsapevoli, di quella unione intellettuale di più popoli associati da comuni idee civili e morali che si esprime nel concetto Europa. Il concetto Europa non è da circoscrivere entro limiti geografici. Uno dei mali più gravi della lingua italiana, piana per sua natura, è la parola sdrucchiola: questa parola che con la sua eloquenza, la sua retorica, la sua petulanza intralcia il traffico regolare del periodo; e quando due o più sdrucchiole si trovano malaugu-

ratamente riunite, avviene l'imbottigliamento e il traffico si ferma; come nel periodo precedente: « Il concetto Europa non è da circoscrivere entro limiti geografici ». Bisognerebbe avere il coraggio di portare a compimento la pianità della lingua italiana sopprimendo tutte le sdruciole e scrivere: « Il concetto Europa non è da circoscrivere entro limiti geografici ». Ma Carducci in questo caso non avrebbe saputo come comporre i suoi versi e in mancanza di sdruciole non sarebbe stato poeta. Il concetto Europa supera i confini geografici del continente europeo e si espande ovunque sono europei e si ripete la condizione europea della vita, ossia la possibilità di unione intellettuale di più popoli associati da comuni idee civili e morali. E così il concetto Europa o come dire l'Europa si continua in America, in Australia, nelle Indie, in Siberia, nel Sudafrica, nell'Africa settentrionale. Nella guerra futura, che del resto egli stesso andava preparando, Mussolini profetava la fine dell'Europa. Perché? L'Europa ormai è più fuori dell'Europa che dentro l'Europa. Sull'Europa il sole non tramonta mai. L'Europa ormai è invulnerabile. A questo né Hitler né Mussolini hanno pensato. Non hanno pensato che movendo guerra all'Europa erano destinati a essere vinti, perché l'invulnerabile Europa, l'Europa « che si va ripetendo nei cinque continenti » avrebbe finito certamente per vincerli - anche se essi fossero riusciti, come infatti avvenne, a possedere la totalità del continente europeo. Lo stesso errore commise Alarico, credendo di possedere Roma conquistandola e distruggendola. Sono questi gli errori nei quali cadono immancabilmente gli uomini bui, i servitori del male. Non è facile dire in che consistesse l'uropeismo di Mussolini. Europeismo e Mussolini sono termini antitetici. Mussolini era il nemico dell'uropeismo e la sua volontà di distruzione dell'uropeismo egli la espresse nella voce « antieuropa ». La distruzione dell'Europa io non la temo. Non temo la distruzione dell'uropeismo per distruzione del-

l'Europa. Che importa il territorio? Quello 'spirito' m'interessa soltanto che per essere nato in questa parte della terra che si chiama Europa, si è chiamata dal suo nome 'europeismo'. La fine dell'Europa è cominciata nel momento stesso in cui Colombo scoprì l'America. Da quel giorno l'europeismo cominciò a migrare, a colonizzare. È per mercé delle migrazioni che l'europeismo si rinutre e si rafforza. Se l'europeismo non avesse esulato dal territorio che primo lo albergò, ossia dalle terre che stanno intorno al bacino orientale del Mediterraneo, l'europeismo da tempo molto sarebbe del tutto svaporato. Come determinare la condizione che rende atta una terra a serbare vivo e fecondo l'europeismo? Questa condizione a mio pensare è soprattutto 'l'occidentalismo'. Tanto più atta è una terra all'europeismo, quanto più essa è di carattere occidentale, ossia quanto più dà a credere che di là da essa non c'è più né paesi culti né vita, e nient'altro avviene se non il tramonto del sole: questa avventura maggiore della umana giornata. Sostiamo col pensiero sul tramonto del sole. Quando il sole tramonta, gli altri animali entrano nel sonno, l'uomo solo si sveglia e questo è il suo risveglio alla sua giornata interiore. È il momento più importante per la vita dell'uomo, il momento più altamente umano, il momento più importante per l'umanità, per la vita civile. L'aurora non ispira. È il tramonto che suggerisce all'uomo la necessità 'morale' del lavoro e che egli deve farsi quaggiù una vita sempre più alta, sempre più spirituale, sempre più lontana e diversa, sempre più staccata dalla semplice vita dell'animale capitato sulla terra assieme col bue, col serpente, col mollusco. È nel punto in cui il sole tramonta che l'uomo sente il grande rammarico della vita, e pensa di rendere la vita duratura di là dal tramonto del sole, di là dalla morte, di là da se stesso. L'aurora rivela all'uomo l'esistenza di Dio, il tramonto insegna all'uomo che egli stesso può diventare dio. L'aurora porta all'uomo la religione (*ex oriente lux*, le religioni

vengono dall'oriente), il tramonto gli dà la civiltà e il progresso. Ma l'occidentalità non è condizione fissa e immutabile. L'occidentalità è provvisoria e si avvicenda di paese in paese. La Grecia fu occidentale a suo tempo, e oggi è considerata orientale. Occidentale a sua volta fu l'Italia, e Roma oggi è una cittadina meridionale. Già sentiamo indebolirsi l'occidentalità di Parigi, di Londra. Che segno è? Segno che si va indebolendo l'occidentalità dell'Europa stessa: segno che si sta indebolendo l'uropeismo dell'Europa. Questo il 'senso' della guerra contro il fascismo e il nazismo. È da fuori dell'Europa che l'uropeismo è venuto a combattere e a distruggere il non-occidentalismo, ossia il non-europeismo che si stava impiantando in Europa in ispecie di fascismo e di nazismo. Nella 'rincorsa del sole', l'uropeismo, ossia l'idea che l'uomo può rendere la vita duratura di là dalla morte, e migliore, e più 'leggera', l'uropeismo ora traversa gli oceani in cerca di sedi ove l'occidentalità può posarsi stabilmente per alcun tempo, e lasciar riposare l'idea che di là da essa sede non c'è più né paesi culti né vita, e che nient'altro avviene se non il tramonto del sole. Come non associare questo cammino ciclico dell'uropeismo con la sfericità della terra? Pensiamo al destino 'assurdo' delle cose terrestri, le quali, poiché questo destino è determinato dalla forma stessa del nostro pianeta, non possono avere né principio né fine e sono dannate a un movimento circolare, ossia a un movimento infinito e vano. Non basta questo a giustificare l'irrimediabile infelicità dell'uomo, la sua perpetua distrazione, il suo perpetuo rincorrere la speranza? Ho parlato finora di 'uropeismo', non di civiltà. L'uropeismo è una forma di civiltà *sui generis*. Le civiltà orientali, assira, babilonese, egizia erano civiltà chiuse in sé e di carattere divino (teocratico). Esse potevano insegnare - l'Egitto infatti insegnò alla Grecia, - non potevano *collaborare*. L'uropeismo invece è una forma di civiltà *collaborativa*. Questa la sua qualità fondamentale. Questa

la sua 'originalità'. L'europèismo è una civiltà di carattere non teocratico ma essenzialmente umano, e dunque suscettibile di progresso e di perfezionamento. L'europèismo è una forma di civiltà prettamente umana, e così prettamente umana che ogni intromissione del divino nell'europèismo, ogni tentativo di teocrazia in Europa è un ostacolo all'europèismo, un arresto della civiltà. Il nemico dell'europèismo è Dio. Il nemico dell'europèismo sono le chiese, ossia le organizzazioni costituite a imporre e a fare dominare l'idea di Dio. I nemici dell'europèismo sono la chiesa ebraica, la chiesa ortodossa, la chiesa cattolica, la chiesa protestante, qualunque chiesa, teosofismo, antroposofismo, massoneria, qualunque istituzione ha il fine di imporre l'idea di Dio. Ma l'europèismo ha in Europa un nemico più forte delle chiese: il germanesimo. Il popolo tedesco è in mezzo all'Europa un popolo *non europèico*. L'« Asia dell'Europa » è per Michelet la Germania. La civiltà tedesca non fonde i caratteri del germanesimo nel comune crogiolo in cui si fondono gli elementi che tutti assieme compongono l'europèismo: è una civiltà essenzialmente teocratica e però non umana, simile alle antiche civiltà orientali come l'assira, la babilonese, l'egizia. L'affinità tra la civiltà germanica e le civiltà teocratiche dell'antico oriente, è testimoniata da esempi spaventosi. Uno di questi, e il più spaventoso e 'probante', sono le deportazioni di popoli praticate dalla Germania nel secolo XX, e che nessun altro popolo aveva nonché osato ma neppur pensato di praticare dopo la fine di Babilonia, di Ninive, di Memfi. Non si badi al che il germanesimo non è dominato dall'idea di un dio. Dio, nelle civiltà teocratiche, non è condizione *sine qua non*. Si dice Dio, per intendere una idea centrale e assoluta. Il dio della teocrazia germanica è la Germania stessa: è il 'mito tedesco'. Oltre a ciò, il germanesimo impersona talvolta l'idea centrale e assoluta del dio in un uomo, come stanno a testimoniare gli esempi di Guglielmo II e di Hitler.

In quanto civiltà di carattere teocratico, la Germania non partecipa dell'europeismo, ossia della nostra civiltà a carattere umano. Il germanesimo può insegnare agli altri popoli europei, può arricchire il comune patrimonio culturale e scientifico dell'Europa con elementi a lui appartenenti, ma non può *collaborare* con gli altri popoli dell'Europa né contribuire attivamente e positivamente alla costituzione e al progresso dell'europeismo. La Germania ha una idea *europea*: ma di una Europa sua propria, di una Europa germanizzata, di una Europa costruita con materiali germanici e animata di spirito germanico. La Germania non capisce una Europa 'europea'. La prova più schiacciante della inettitudine collaborativa della Germania in Europa, sono i ripetuti tentativi della Germania di *colonizzare* l'Europa; mentre altri popoli colonizzatori, Inghilterra per prima, colonizzano 'fuori dell'Europa'. Altra prova è questa, che il popolo germanico è il solo grande popolo dell'Europa che non è mai intervenuto né con le armi né in altro modo a favore della indipendenza di un altro popolo europeo o comunque per il suo bene. Nel 1827, lord Canning invita le potenze europee a una lega in difesa dei Greci, che Turchi ed Egiziani stavano sterminando. La Francia accetta, la Russia accetta: rifiutano invece l'Austria e la Prussia, « fedeli », come dice H.A.L. Fisher (*Storia dell'Europa*, vol. III, « L'esperimento liberale », p. 103) « al loro odio profondo per la libertà ». La Germania non solo è una nazione non europea in mezzo all'Europa, ma è la nemica dell'Europa, la nemica dell'europeismo e, per estensione, la nemica dell'umanità. Mi rimane nell'orecchio il suono 'straordinario' di quella voce echeggiata nel bosco. Quella voce mi riporta bruscamente alla terribile realtà. Pattuglie di soldati tedeschi sono arrivate ieri sera nel bosco e si sono accampate intorno alla mia casa. È la peggiore contaminazione che potesse essere fatta alla castità di

questa casa, alla gentilezza tutta 'umana' di questo bosco che è come un pelo protettivo intorno alla mia casa. Era da aspettarselo. L'avanzare dei tedeschi è inevitabile come l'avanzare della marea. Nei due primi giorni di questa situazione mostruosamente paradossale e ossessionante dell'Italia occupata dai tedeschi, pensammo che il flusso dei tedeschi sarebbe rimasto contenuto come un fiume nei suoi argini dentro i due stradoni che corrono paralleli al lido del mare; e chi come noi abita nell'interno del bosco a qualche distanza dai due stradoni, non sarebbe stato raggiunto da questo minaccioso flusso. Mia moglie propose perciò a Piero Calamandrei e alla signora Calamandrei, che hanno la villa sullo stradone del mare, di trasferirsi da noi, ed eguale proposta fece alla marchesa Orenco e alla contessa Gaudioso, suocera rispettivamente e cognata del mio amico Giacomo Debenedetti. Ma era una illusione. Due giorni dopo il principio dell'invasione, i tedeschi entrarono nella pineta, si inoltrarono nel bosco, scavando piccole trincee per gli appostamenti delle mitragliatrici, preparando altri apprestamenti bellici; e all'imbrunire di ieri, mentre stavamo seduti, Maria io e i bambini in terrazza davanti alla nostra casa, due tedeschi apparvero nel nostro giardino. Prima che li vedessimo interi, scorgemmo sotto il fogliame l'avanzare di gente che veniva dal passo privato che unisce il nostro giardino alla strada del Poveromo, ma non ci passò neppure per la mente che potessero essere tedeschi. La loro apparizione ci impressionò come di uomini capitati da un altro tempo, da un altro pianeta. Ora capisco la necessità 'sociale' che hanno i tedeschi di vestirsi (di 'mascherarsi') di bonarietà, di praticare 'quella' sistematica cortesia (« *ils sont très corrects* » sono riusciti a far dire dei loro soldati che occupano la Francia), di sforzarsi nel paese altrui di parlare l'altrui lingua, d'interessarsi premurosamente della storia, dei costumi, del paesaggio altrui. È perché i tedeschi « hanno qualche cosa da nascondere »; del che essi

stessi sono più o meno consapevoli. Sentono il dovere di mostrarsi diversi da come veramente sono. Presentandosi ad altri popoli, sentono di doversi *mettere in pulito*. Per questa loro condizione extraumana. È necessario aggiungere che da questo ritratto generale del tedesco escludo i poeti, gli scrittori, i filosofi, gli artisti e comunque gl'intellettuali? S'intende che non stimo degni del nome di intellettuali, se non quegli uomini che sono riusciti a superare i caratteri più bassi e 'istintivi' della razza e a liberarsene. Gl'intellettuali costituiscono una specie propria, qualunque sia la terra nella quale sono nati o vivono. Un intellettuale 'nazionalista', sia Charles Maurras, sia quel Joseph Fabre di cui in questi giorni sto leggendo la versione della *Chanson de Roland*, « *cette épopée du patriotisme* », qualunque intellettuale prepone alla sua qualità di intellettuale quella di italiano, o di francese, o di tedesco (questi incidenti della vita) non ha diritto di cittadinanza nella città degli intellettuali. Sintomatica negli intellettuali tedeschi l'insopportazione e la negazione della qualità di tedesco. Goethe a Roma « nasce una seconda volta »; Schopenhauer si vanta di avere nella sua libreria più libri francesi che tedeschi; Heine emigra a Parigi e si mette a scrivere in francese; Nietzsche ostenta le sue origini polacche. L'idea del mondo antediluviano mi ritorna in mente. Quei due soldati tedeschi apparsi in fondo al mio giardino, mi fecero pensare alla inesplicabile, alla mostruosa apparizione di due uomini dell'età della pietra capitati inaspettatamente in mezzo a noi, ai nostri usi, alle nostre case, alle nostre campagne addomesticate da secoli e secoli di 'umanità': due creature straordinariamente arretrate, con le quali non c'è possibilità di rapporti, innocue in apparenza ma dalle quali *c'è tutto da aspettarsi*. È la coscienza, è il peso di questa sua diversità che induce il tedesco a voler essere diverso da come è, a diventare simile agli altri uomini. È per questo che il tedesco *ha orrore di se stesso*. La ragione del suo perpetuo dramma, della sua

fatica continua e senza risultato, del suo costante bisogno di conquistare territori, di soggiogare altri popoli, è questo bisogno di 'uscire da se stesso', di trasformarsi. Questo è il 'dramma germanico', ma deformato da una enorme finzione. Si crede che il tedesco vuole dominare gli altri popoli perché si sente superiore a essi e vuole farli simili a sé; e invece il tedesco vuole conquistare gli altri popoli per confondersi con essi e *sparire come tedesco*. La volontà o meglio la 'necessità' di conquista del tedesco, è determinata dal suo complesso d'inferiorità. L'Europa sognata da Hitler, ossia l'Europa germanizzata, avrebbe finito per assorbire a poco a poco i tedeschi e infine li avrebbe completamente 'digeriti', risolvendo così il problema del germanesimo. Così, in una enorme digestione, l'Europa avrebbe assorbito a poco a poco questa molesta, questa turbolenta, questa tracotante, questa pericolosa razza 'non europea', come l'Inghilterra a suo tempo assorbì una porzione di germani e li trasformò in inglesi; come la Francia settentrionale a suo tempo assorbì una porzione di germani e li trasformò in francesi; come l'Italia settentrionale a suo tempo assorbì una porzione di germani e li trasformò in italiani. Ma quanta fatica sarebbe costata all'Europa questo chilo! Lo stomaco dell'Europa non resse alla minaccia di questa mostruosa digestione. Mangiare tedeschi, sia pure col fine di digerirli e trasformarli in europei, è operazione da spaventare gli stomaci più temerari. Quella voce straordinaria che poco prima ha echeggiato nel bosco, era un richiamo lanciato da uno dei soldati tedeschi che ieri sera sono venuti ad accamparsi intorno alla mia casa. A quel primo richiamo un altro è seguito da un punto diverso del bosco, poi un altro e un altro ancora, ciascuno da punti diversi. Ho la misura così di quanto il bosco è pieno di tedeschi. Mi sento circondato, chiuso, prigioniero. Intravedo tra gli alberi un corpo nudo che brilla al sole. Alti erano i due soldati che ieri sera entrarono nel mio giardino. Portavano stivaloni e calzoni corti, ca-

micia cachi con manichette fino a mezzo l'avambraccio e berretto a visiera piatta. I soldati di Hitler hanno dimesso l'elmo chiodato dei loro padri, il simbolo del prussianesimo. Forse credono così di essere diventati più liberi, più « esercito repubblicano », più « esercito nazionale », più « esercito di popolo ». Mostruosa finzione del nazismo di spacciarsi per un regime « di popolo » e, giocando sugli equivoci, per un regime che attua i postulati 'sani' del comunismo; quando il principio fondamentale di un regime di popolo inteso nel senso nostro, è l'abolizione del nazionalismo, della idea e del sentimento di patria; il che implica l'abolizione della idea di superiorità del proprio popolo e dunque del razzismo: il nazismo « regime di popolo », è come una mente libera « sottomesa all'idea di Dio ». Ma non ci sono riusciti. Sotto questo vestimento libero e 'sportivo', quel che di duro, di sistematico, di meccanico, di crudele, di spietato è nel militare prussiano risulta anche meglio, e sulla testa del soldato tedesco incancellabile è l'ombra del chiodo. Uno dei due soldati reggeva un secchio e poi che si fu avvicinato a noi, ci fece capire a segni che voleva attingere acqua. So abbastanza tedesco perché mi potessi spiegare con quel soldato, eppure preferii simulare una ignoranza perfetta e mantenere integra la distanza tra me e lui. In termine di sintassi psicologica, questa forma di ignoranza voluta si può chiamare 'ignoranza di difesa'. Poiché generali italiani infetti di fascismo hanno tradito l'Italia e inerme l'hanno consegnata ai soldati di Hitler, altra difesa a noi non rimane se non questo non vedere, questo non ascoltare, questo ignorare l'invasore. Maria si alzò e fece strada al tedesco attraverso la casa, a fine di indicargli dietro la cucina la bocca d'acqua della lavanderia. Ritornata fra noi Maria disse: « Mi ha ringraziato e mi ha sorriso ». Lo disse come se avesse detto: « Mi sono incontrata con una giraffa, e la giraffa inaspettatamente si è messa a parlare ». Sento un nitrito e questo sonoro tremito equino mi fa tornare in

mente che i tedeschi entrati ieri sera nel terreno Buonvino accanto alla nostra proprietà, si tiravano dietro dei cavalli. Tra i suoni animali il nitrito è ciò che la folgore è tra le luci. È qualcosa di elettrico nel nitrito, e del resto tutto nel cavallo è elettrico e le vibrazioni della sua pelle, gli scatti delle sue zampe, le mosse repentine e pazze della sua testa sembrano provocate da improvvisi passaggi di onde elettriche. Intravedo tra gli alberi un cavallo nel terreno Buonvino. È legato per la briglia a uno dei pali che reggono la rete di confine. Cavalli tolti evidentemente ai contadini della Versilia. Eppure quel cavallo non mostra stupore. Se ne sta tranquillo, meno 'elettrico' di quanto ci si potrebbe aspettare, appena un po' avvilito nella positura ciondolante della testa. Non potrò più dire che il cavallo è un nobile animale né tanto meno che è un animale intelligente. I soldati tedeschi continuano a chiamarsi da un punto all'altro del bosco con monosillabi, con gridi, come animali silvestri. L'impressione si conferma intorno a me di un mondo preistorico. In che consiste la 'straordinarietà' di queste voci? In quest'aura estremamente pura e purificatrice, tutto mi si intrasparenta e le cose mi rivelano il loro intimo. Posso guardare attraverso le foglie degli alberi. Posso guardare nell'interno della terra. Posso scoprire quello che cela il fondo del cielo. Che cosa cela il fondo del cielo?... Nulla. Scopro l'inesistere della profondità. Quello che a noi fa credere all'esistere della profondità, non è se non la distanza che si frammette tra noi e 'una' superficie. Tra noi e la 'profondità', non è se non una serie di 'superfici'. Anche la 'profondità' è una 'superficie'. Mi colpisce stamattina più del solito il gutturale delle voci tedesche. Gutturale è un modo troppo approssimativo di specificare la qualità delle voci tedesche. Tutte le voci che echeggiano nel bosco sono della stessa qualità. Tutte hanno il medesimo 'difetto'. Tutte hanno il suono di quel 'certo sforzo'. Sento riecheggiare nella memoria altre voci tedesche. Riascolto le voci

dei cantanti tedeschi. La voce del tenore Lorenz nel *Sigfrido*. Tutte, anche la voce di Lorenz, avevano questo medesimo 'difetto', tutte avevano il suono di questo medesimo 'sforzo'. La voce non esce naturalmente, non esce facilmente. Deve vincere una certa resistenza, che so? traversare un diaframma. A questo punto dovrei lasciare la parola ai 'tecnici'. Ma come fidarsi dei tecnici? Come fidarsi della intelligenza dei tecnici? Come sperare una scoperta dalle ricerche dei tecnici? È come se la voce tedesca avesse da traversare un anello (un pertugio) troppo stretto e sproporzionato al volume della voce; sproporzionato soprattutto all'effetto, alla portata, al getto, al 'destino' che la voce si ripromette. È come se la voce tedesca dovesse a ogni nota, a ogni parola, traversare una agonia per morire. È una voce piena di una sua volontà interiore, ma 'strozzata' nell'orifizio di uscita, come l'acqua di un fiume impetuoso che d'un tratto deve entrare nella bocca di un acquedotto, e la cui emissione richiede perciò uno sforzo doloroso. La voce tedesca fa pensare a un popolo nato muto e che solo da poco tempo ha acquistato la parola. Voce dolorosamente rudimentale e imperfetta. C'è nella voce tedesca il suono della voce del sordomuto. Forse è qui, nella voce tedesca, in questa voce correntemente chiamata gutturale ma senza approfondire la causa di questa sua gutturalità, forse è qui la ragione del dramma tedesco. Forse è qui la ragione di questo continuo sforzo tedesco, di questo sforzo 'strozzato', di questa volontà che non riesce mai a esprimersi né liberamente né completamente, e perciò s'impazientisce, si esaspera, si carica di rancore e di malvagità. Forse è qui la ragione di quel che di 'gonfio' è nel tedesco, di inespanso, di inesplosivo. Forse è qui la ragione del 'salsiccismo' tedesco. Forse è qui la ragione della sorte cui è condannato il tedesco, di dover spendere dieci per acquistare uno (diversamente dall'italiano che spende uno e acquista dieci). Considerate attraverso i secoli le azioni e le fatiche dei tedeschi:

esse non danno mai un risultato adeguato allo sforzo e alla fatica, e le più volte danno un risultato del tutto negativo; e confrontatele con le azioni e le fatiche degli italiani le quali, anche lievissime, riescono a ottenere grandi risultati. Forse è tutta qui la ragione dell'*isterismo* tedesco. Riascoltate la voce di Hitler nei discorsi al suo popolo, e in quella voce strozzata, in quella voce che sbocca fuori a grumi, avrete il dramma della 'impossibilità' tedesca. Una operazione all'ugola dei bambini tedeschi, risolverebbe forse il 'problema' di questo popolo infelice e pericoloso. (Pericoloso perché infelice). Una « circonscisione dell'ugola ». Toglierebbe forse la razza tedesca dalla sua condizione di angoscia. Trasformati in uomini liberi, i tedeschi non saranno più spinti alle azioni disperate, saranno contenti di sé e tranquilli, dimetteranno l'idea della guerra e si dedicheranno per il bene proprio e altrui alle opere della pace. Ha mai pensato Rosenberg che il solo modo di 'salvare i tedeschi' è di passarli nella categoria dei circoncisati?

GERMANESIMO. È il 12 settembre 1943. Quattro giorni sono, l'8 settembre, Pietro Badoglio ha annunciato per radio l'avvenuto armistizio fra Italia, Inghilterra e Stati Uniti d'America. La guerra più assurda e bestiale, che il popolo italiano abbia avuto a sostenere nei venticinque e più secoli della sua storia, è terminata. Nei giorni seguenti, e per effetto del tradimento compiuto dai generali italiani che asserviti al fascismo o infetti di fascismo disarmarono le proprie truppe e le consegnarono inermi ai tedeschi, questi si sono sparsi come insetti ferrigni e malefici nel territorio italiano dalle Alpi a Napoli e l'hanno occupato. Mi trovo nella mia casa del Poveromo in Versilia. L'altro ieri sera, passando in bicicletta sullo stradone interno che va al Forte dei Marmi, ho assi-

stato alla occupazione da parte dei tedeschi della scuola degli allievi marinai accasermata in una delle colonie marine del Cinquale. Quattro soldati tedeschi stanno a buona distanza uno dall'altro fuori della cancellata della scuola, e col fucile imbracciato tengono a bada gli allievi marinai e i loro ufficiali e sottufficiali radunati nel cortile, i quali tutti assieme sommano a parecchie centinaia. Ho detto che i quattro tedeschi « tengono a bada » gli allievi marinai e i loro istruttori, ma il termine è improprio. Gli allievi marinai e i loro istruttori non manifestano la più piccola velleità di resistenza. Come si capisce, a vederli così docilmente raggruppati, che costoro sono assuefatti all'obbedienza! Questo il difetto, questa la vendetta, questa l'ironia degli eserciti e comunque degli uomini abituati a obbedire passivamente: essi obbediscono docilmente per le azioni di coraggio, e non meno docilmente obbediscono per le azioni di vigliaccheria. Questi giovanotti destinati agli equipaggi della marina da guerra, portano l'uniforme bianca di fatica e anche i loro istruttori sono vestiti di bianco. Quale imprudenza e quale ignoranza del senso dei colori! L'abito bianco rende l'uomo frivolo e inconsistente. L'uomo vestito di bianco perde di peso. L'uomo bianco si associa all'idea del *pousse-pousse*, del colonialismo, di quanto è nel mondo di più ammentale. A parte porremo coloro che vestono di bianco per ragioni professionali, come medici, chirurghi, infermieri, cuochi. Marinai e ufficiali di marina danno idea di uomini privi al tutto di peso mentale, a motivo delle bianche uniformi estive e della incontrollata irruenza con cui si buttano nei caffè a divorare gelati, granite e simili. Come mai uomini così leggeri come marinai e ufficiali di marina rimangono tuttavia attaccati alla terra? Ogni volta si rinnova lo stupore in me che questi uomini bianchi e leggeri non partano in obliquo attraverso l'aria, le braccia attaccate al corpo, dai moli, dalle banchine, dai tavolini dei caffè, e non vadano a schierarsi ordinati e inespres-

sivi sulla tolda e sulle verghe delle loro navi forbite e scintillanti. La marineria è un gioco: il più pulito dei giochi, e le flotte più potenti del mondo, unitamente ai loro valorosi equipaggi, andrebbero rinchiusi in belle scatole di lucido cartone e offerte in dono natalizio ai figli degli uomini neri e carichi di responsabilità, che vivono faticosamente sulla terraferma. La morbida e bianca compattezza di quelle centinaia di giovani marinai riuniti nel cortile della scuola davanti alle bocche dei quattro fucili tedeschi, mi fa pensare a un branco di conigli, questa approssimazione mi si forma pura nella mente, e solo in un secondo tempo io penso che il coniglio è il rappresentante più accreditato della pusillanimità. Del resto che c'entrano qui gl'impulsi contrastanti del coraggio e della codardia, i moti segreti della psiche? Qui si tratta di trasformazione miracolosa, di metamorfosi risorta dalla età dei miti, di un portentoso mutamento di uomini armati in uomini di cotone, in uomini di crema... Una luce improvvisa m'illumina. Per l'uso attuale e così 'moderno', così brachifonico delle sigle, anche il Corpo Reali Equipaggi Marina Italiana si è chiamato dalle riunite iniziali di queste cinque parole CREMI. Il moltiplicarsi di sigle come MCAT, SAFA, FATMA, ha finito per comporre in seno all'usuale linguaggio un linguaggio assurdo, e i significati singolari e oscuri di ciascuna di esse sigle cominciano a influire sulla vita degli uomini. Come meravigliarsi se uomini riuniti sotto la comune denominazione CREMI sono finiti per trasformarsi in altrettanti uomini di crema? È lo spettacolo più penoso che io abbia mai veduto. Mi sembra di sognare e che all'improvviso debba svegliarmi in una Italia libera e padrona di sé, non occupata, disarmata, avvilita dai lanzichenecchi di Hitler. Quello che io vedo nella caserma del CREMI, è il modello di quanto in questi giorni sta avvenendo in tutto il territorio italiano compreso dalle Alpi a Salerno. Tuttavia io non posso far tacere il sottile compiacimento che trapela dal fon-

do della pena e d'in mezzo questa condizione sconvolta, 'capovolta', incubosa. Non posso nascondere! È quell' "irrorante" compiacimento che noi sentiamo all'avverarsi di ciò che da lungo tempo abbiamo preveduto, e che prende forma di gioia quando pure quello che abbiamo preveduto e vediamo avverarsi è una catastrofe. Questa catastrofe io l'ho preveduta - l'ho preveduta facilmente, naturalmente; l'ho preveduta senza soccorrimiento di speciali facoltà profetiche; e mi è stato facile prevederla perché una dittatura come quella che Mussolini aveva impiantata sull'Italia *non poteva risolversi se non in una catastrofe*. Ho preveduto altresì fin dal 1939 che in questa guerra il suolo italiano sarebbe diventato campo di battaglia, e tu lo sai, Aldo L., tu con cui giocavamo a fingerci parenti. Non c'è possibilità di equilibrio tra il destino comune di un popolo e quello singolare di un uomo; e però la dittatura, cioè a dire la sommissione del destino di un popolo a quello di un singolo uomo, è di tutte le forme politiche la più assurda. Non si capisce come nonostante i molti esempi di precedenti dittature tutte finite catastroficamente, si trovino ancora popoli disposti ad accettare la dittatura di un singolo uomo e a sottomettersi. Come si spiega questa 'ardente' accettazione di una condizione mostruosa? La folla è ignorante, smemorata, incapace di giudizio. Primo compito di uno stato civile dovrebbe essere di *sopprimere la folla*. La folla si potrebbe sopprimere educando e illuminando la mente di ogni singolo componente di essa folla, ossia facendo sì che la folla non sia più folla. Ma la dittatura quanto a sé ha bisogno della folla. La dittatura vive della folla. La dittatura è una espressione della folla. È la folla che crea la dittatura. In una nazione priva di folle ignoranti e bestiali, la dittatura non ha possibilità di allignare. La nascita della dittatura dalla folla restituisce credito alla credenza di Plinio il vecchio sulla nascita di certi insetti *dalla polvere*. Mussolini giustificava la sua campagna demografica con la ragione che i popo-

li più numerosi sono anche i più forti. Idea falsa e smentita dai fatti: Italia e Inghilterra hanno popolazioni eguali come numero, eppure tra la forza dell'Inghilterra e quella dell'Italia non c'è confronto. La vera ragione invece per la quale il dittatore vuole accrescere il numero del popolo, è perché ingrossando il popolo (la folla) si ingrossa la materia che alimenta e fa vivere la dittatura. Può darsi che questa ragione Mussolini la ignorasse. Può darsi che le obbedisse inconsapevolmente. Mussolini era stupido. Stupido e superficiale. Un vero dittatore. Stupidità e superficialità sono le qualità fondamentali del dittatore — in quanto soprattutto il dittatore è l'espressione più alta dell'uomo d'azione. Ogni azione è superficiale. L'azione è di per se stessa superficiale. L'azione non può essere se non superficiale. L'azione non si effettua e non agita se non la superficie della vita, siccome le tempeste non si effettuano e non agitano se non la superficie del mare. La profondità ignora le tempeste, ignora l'azione, non conosce se non la calma maestosa e glauca dell'imo. La causa che genera l'azione, è il vuoto. L'uomo opera e si agita 'soprattutto' per riempire il proprio vuoto. L'attività richiesta dalle necessità pratiche della vita è molto modesta, e se gli uomini si limitassero alla sola attività necessaria alla vita, il mondo sarebbe incompabilmente più calmo. Mancherebbero le attività inutili, le attività febbrili, le attività sfrenate, le attività pazzesche, le attività pericolose: quelle attività che tengono il mondo in condizione di costante pericolo e stimolano quello spirito di trasformazione che fomenta le rivoluzioni e le guerre, e sono causa delle frequenti crisi, delle innumerabili catastrofi, della perpetua e generale infelicità degli uomini. Ci sono dei vuoti umani che nulla riesce a riempire. Ci sono degli uomini simili a viventi ceste delle Danaidi. Sono i più pericolosi. Uno di questi uomini-cesta era Mussolini. Nulla poteva colmarlo. I venti anni della sua dittatura (e così pure le sua attività precedente

e la sua attività seguente, ma queste non ci interessano) sono un lungo, un vasto, un mostruoso tentativo di riempire 'in ogni modo' il suo vuoto. È per questo che la sua azione (la sua 'politica') era 'infinita' e 'disperata'; è per questo che la sua azione non conosceva punto di arrivo né aveva punto d'arresto; è per questo che la sua azione era una 'corsa all'abisso'. Alcuni ingenui si erano illusi che dopo la violenta conquista del potere, Mussolini rientrasse a poco a poco nella normalità dell'esercizio governativo. Ma come poteva? Rientrare nella normalità dell'esercizio governativo, avrebbe significato fermare la sua attività mussoliniana, per *avvenuta pienezza di nutrimento*. Altri s'illusero, sulla esplicita affermazione di Mussolini stesso, che dopo l'occupazione dell'Abissinia, la violenta azione di Mussolini si sarebbe arrestata, finalmente paga. Ma come poteva? La politica di Mussolini, la sua azione sia nell'interno dell'Italia sia fuori dell'Italia, non aveva nessun fine 'politico'; per meglio dire il fine politico era un pretesto e una finzione, e il vero fine era il tentativo di riempire mediante una attività ininterrotta l'incalcolabile vuoto del dittatore. Come mai nessuno ha capito che la 'politica' di Mussolini non era se non un fatto isterico? Come mai nessuno, politici, militari, uomini che hanno perpetuamente l'attenzione fissa sui congegni della nazione, nessuno si è accorto che la cosiddetta 'politica' di Mussolini era un semplice fatto patologico, e il sottomettere la sorte dell'Italia alla 'politica' di Mussolini, significava condannare l'Italia a una inevitabile catastrofe? C'è un detto di Mussolini che determinava esattamente la condizione dello stesso Mussolini: « Chi si ferma è perduto ». Questo apoftegma era ripetuto in lettere cubitali anche sui muri delle stazioni ferroviarie, e faceva uno strano effetto, nel momento stesso in cui il treno rallentava e si fermava in stazione, leggere che « chi si ferma è perduto », come capitò a noi - ti ricordi, Valentino? - in quella estiva giornata del 1942, entrando, col treno che ci

portava a Viareggio, nella stazione di Orbetello. Prima di arrivare alla catastrofe finale, il fascismo è stato soprattutto un dispensatore di umorismo. Mussolini era nella condizione del ciclista che deve correre per non cadere. Quando il 25 luglio 1943 Mussolini si fermò, egli fu perduto. Che altro rimaneva a Mussolini, poi che l'azione politica gli era tolta, e gli erano tolti quarantacinque milioni di Italiani che giorno per giorno lo avevano aiutato fino allora a riempire il suo vuoto? Il grande gioco, la cura di quella isterica e mostruosa voracità erano finiti. Che altro rimaneva a Mussolini, se non tornare a scrivere? Il momento arrivò di dare un seguito alla *Figlia del Cardinale*. Mussolini scriveva. In certi periodi della sua vita, lo scrivere fu la sua principale attività. Anche in questo Mussolini era napoleonico. Il sogno di Napoleone era di diventare scrittore. Egli avrebbe dato l'impero, l'Europa, le sue vittorie militari per un successo letterario. Questi grandi uomini di azione, le loro azioni sono dei ripieghi, delle sostituzioni di altre cose che costoro vorrebbero fare e non possono. È per questo che le azioni di questi uomini di azione portano in sé un rammarico, un rimorso, una delusione. È per questo che le azioni di questi grandi uomini d'azione non sono mai né pure né schiette. È per questo che le azioni di questi grandi uomini di azione hanno in sé un germe che le rode e le fa marciare. È per questo che le azioni di questi grandi uomini di azione *sono immorali*. Scrivere non significa essere scrittore. Mussolini scriveva, ma non era scrittore. Il dittatore scrive *per durare*. Il dittatore scrive perché sa che la dittatura è transitoria, e vuol lasciare dietro a sé qualcosa di duraturo. Come poteva sperare Mussolini di durare *nei propri figli*? Dura nei propri figli l'uomo comune: l'uomo che non ha altra possibilità, altra speranza, altro modo di durare. Riconosciamo questo - *almeno questo* - a Mussolini. Se avesse dovuto durare solo nei propri figli, sarebbe stato un ben triste durare il suo. Sarebbe stato un

morire due volte, un morire tutto intero. *Non omnis moriar* dice Orazio. E Corneille nel *Cinna*: « *Sont-ils morts tous entiers avec leurs grands desseins?* ». E Racine per parte sua nell'*Ifigenia*: « *Et toujours de la gloire évitant le sentier / Ne laisser aucun nom, et mourir tout entier* ». Pur nella sua immane ignoranza, Mussolini conosceva tanto di latino da conoscere che *scripta manent*. E scriveva. La sua segreta ambizione era di essere uno scrittore. Ma non era scrittore. Anche lo scrivere era un tentativo per lui di riempire il proprio vuoto. Questo rivela la sua scrittura frettolosa: la sua scrittura ansiosa di riempire la pagina. La scrittura di Mussolini ha orrore del vuoto; ha paura della pagina bianca. Tale era anche la scrittura di D'Annunzio. Anche la scrittura di D'Annunzio riempie una pagina con pochissime parole. Segno di carattere scialacquatore, ma soprattutto che si vuole arrivare al compimento delle cose con pochi mezzi e poca spesa. Una testimonianza ancora della grande affinità fra Mussolini e D'Annunzio: questi un po' meno plebeo di quello (la frequentazione delle *bonae literae* ha pur avuto una certa quale influenza su D'Annunzio) ma altrettanto cafone. Si sono trovati dei leccapiedi che hanno tentato di far passare Mussolini per un grande scrittore: i compilatori dei libri di testo per le scuole elementari, Allodoli e Trabalzi, gli autori della *Grammatica degli Italiani...* Vero è che la gloria letteraria di un dittatore poggia su fondamenti poco solidi. Crollata la dittatura, speranza non rimane che la fama letteraria del dittatore sopravviva, quando anche si tratti di quel dittatore chiamato Mussolini, del quale Ugo Ojetti una volta ebbe a scrivere che era il più grande scrittore italiano vivente. Comune destino letterario dei dittatori. Il simile capitò a Kemal Ataturk. Alcuni anni sono uscì per i tipi di un editore francese una antologia di poeti turchi, e il compilatore dopo avere stabilito nella prefazione la graduatoria dei poeti da lui presentati, concludeva che « il poeta più grande della Turchia, e superiore

ai poeti nominati, era Kemal Atatürk ». Rammentiamo di passaggio che quando questo grande riformatore obbligò i suoi sudditi a dimettere il fez e a sostituirlo con la lobbia affinché anche nel copricapo i Turchi portassero il segno della civiltà e del progresso, ad alcuni vecchi tradizionalisti che si ostinavano a non abbandonare il fez fece tagliare la testa. Con geniale semplificazione, il rimodernatore della Turchia aveva ridotto la quistione del copricapo a una quistione di capo. Non sono gesti questi da grande poeta? Non possediamo elementi sufficienti per poter dire se l'abbandono del fez influi sull'incivilimento dei Turchi, possiamo attestare però (come dubitare che il verbo « attestare » ci è stato imposto dalle teste mozzate degli ostinati fedeli del fez?) che la rivoluzione del cappello recò benefici grandissimi alle fabbriche di cappelli e particolarmente alla ditta Borsalino. So per scienza sicura che come effetto del bando dato da Kemal Atatürk al fez, il reputato cappellificio di Alessandria non trovava scatole sufficienti, né sufficienti carri ferroviari, né sufficienti piroscafi per spedire la sua merce dall'Italia in Turchia. Il fascismo per parte sua non giovò all'industria del copricapo, ma le nocque. Il fascismo incoraggiava gl'Italiani ad andare nudi la testa soprattutto d'estate, e questo nudismo capitale debilitò l'industria della paglietta e la distrusse. Sotto l'Italia parlamentare l'industria della paglietta era stata così fiorente, che *paglietta* si chiamò un tipo di italiano di quel tempo. Più sopra, anziché dire che « il fascismo non giovò all'industria del copricapo », un fascista avrebbe detto che « il fascismo non *incrementò* l'industria... ». Oltre che avere imposto agli italiani una dittatura fascista, una etica fascista, una mistica fascista, un saluto fascista, un pronome fascista, un passo fascista, un abito fascista, il fascismo stava imponendo a poco a poco anche un vocabolario fascista. Facevano parte di questo vocabolario parole come *incrementare*, *massimizzare*, *minimizzare*, *decennale*, *ventennale*, ecc. ecc. In un bol-

lettino di guerra dell'estate 1943, apparve per la prima volta anche il verbo *incursionare* nella sua forma di participio passato, a proposito di una incursione aerea angloamericana su Palermo; ma questo nuovo verbo fascista non ebbe altra apparizione. Occorre dire che l'inventore dei vocaboli fascisti era Mussolini stesso? Mussolini è stato un inventore di parole. Non si vuole lodare con questo la qualità delle parole inventate da Mussolini. Le parole inventate da Mussolini portano la sigla del loro autore: sono volgari e ridicole. Alcune poche sono meno infelici, come la parola *Topolino* data da Mussolini alla vettura minima fabbricata dalla Fiat. Un giorno andò da Mussolini un produttore di film, e gli chiese un nome per la sua casa cinematografica situata tra Pisa e Livorno; Mussolini disse: *Pisorno*. Mussolini è anche l'autore della parola *autista*, la cui paternità è stata falsamente attribuita a Massimo Bontempelli. Bontempelli stesso rinnega questa paternità e per parte sua usa il vocabolo *autiere*. Confronta Mussolini che inventa la parola *autista* ma se ne nasconde e ne fa attribuire la paternità a un membro dell'accademia, e il sultano che faceva assaggiare i cibi dai suoi ministri prima di mangiarli. Le parole citate più sopra, alle quali sono da aggiungere altre come *aviere*, *milmar*, *confindustria* ecc., sono parole del puro vocabolario fascista. Al puro vocabolario fascista fa riscontro un altro vocabolario compilato da alcuni zelanti imbecilli, per sostituire con voci e nomi prettamente italiani le voci e i nomi di origine straniera. In questo vocabolario nazionalista si trova *tramezzino* per *sandwich*, *millerighe* per *picché*, [spazio bianco nel ms.] per *pullover*. Seguono i nomi italianizzati: il negozio Standard diventa Standa, l'albergo Astor (di Viareggio) diventa pensione Astro mediante l'avvicendamento di due lettere, la pensione Shelley (di Roma) diventa Pensione Schiller giovandosi della somiglianza fonica tra il nome del poeta inglese e il nome del poeta tedesco. Famoso l'esempio della Pensione Milton (di

Roma) diventata Pensione Milton. Un giorno, sopra una bustina di compresse di Veramon, ho trovato scritto: 2 bottoni di Veramon, e accanto alla parola bottoni era stato aggiunto tra parentesi: *cachets*. L'Accademia stessa si adoprò gagliardamente alla sostituzione dei vocaboli di origine straniera e a Ugo Ojetti si deve la parola *filmó* e il suo plurale *filmi*. Non spetta agli italiani a onor del vero la privativa di questo sciocchissimo zelo. Durante la grande guerra i francesi avevano cambiato l'*Eau de Cologne* in *Eau de Pologne*. Nonché vocaboli Mussolini ha inventato locuzioni. Si devono a lui « Dove abiassimo giunti », « È ora di finiamola » e altri *exempla* di questo genere. Un dubbio mi coglie. È veramente Mussolini l'autore di queste locuzioni? Non posso affermarlo ma in ogni modo è lui che le ha *cremate*. Queste locuzioni Mussolini le usava nei suoi articoli del 1918, 1919, 1920, 1921. Quando nel 1922 Mussolini prese il potere molti giornalisti presero a usare molto spesso quelle locuzioni col fine di farsi ben notare dal dittatore; ma l'uso degenerò in tale abuso, che una circolare partì dall'ufficio stampa del capo del governo e arrivò ai giornali, che vietava l'uso di « Dove abiassimo giunti » e di « È ora di finiamola ». Anche Napoleone raccomandava: « *Jamais trop de zèle* ». Che Ojetti lo avesse chiamato « il più grande scrittore italiano vivente », che Allodoli e Trabalzi dessero la sua prosa come esempio di bello stile, poteva saziare l'ambizione letteraria di Benito Mussolini? A ben altro riconoscimento questi aspirava, e che non venisse dall'Italia ma dalla Francia: dalla Francia tanto odiata e tanto amata; e tanto odiata perché non si lasciava amare. Non tutti i francesi all'esempio di Paul-Boncour chiamavano Mussolini « Cesare da carnevale », non tutti i francesi disprezzavano l'amicizia di Mussolini come la disprezzava Briand; alcuni francesi stimavano che l'accordo con l'Italia potesse giovare alla Francia. Ma come arrivare a questo accordo? Certuni pensavano che Mussolini si potesse comprare con denari. Inge-

nui! Sarebbe bastato che dalla casa Gallimard fosse partita all'indirizzo di palazzo Venezia una lettera fregiata della sigla N.R.F., nella quale s'invitava Benito Mussolini a dare un suo ^omanoscritto. Non libro politico più; non *Scritti e Discorsi*: un libro letterario; magari una semplice *plaqueette de vers*. La terribile storia dell'Europa di questi anni avrebbe avuto un indirizzo ben diverso. Torniamo a Mussolini inventore di parole. A lui si deve anche la parola « picchiatello », per significare l'aviatore che scende 'in picchiata' sull'obiettivo da colpire. (Mentre nella prosa precedente io scrivevo « a lui si deve... », mi sono ricordato che sotto Mussolini i pronomi personali che si riferivano a lui erano scritti con lettera maiuscola: « Lui », « Egli », ecc.: fino allora questo onore era toccato soltanto a Dio). Come si sa, « picchiatello » è un termine diventato popolare da un film di Frank Kapra [sic], *È arrivata la felicità*, e significa « tocco nel cervello ». È dimostrato da questo che nel suo divino isolamento Mussolini ignorava il significato dei neologismi usati dal popolo italiano. Tuttavia, giornalisti e compilatori del bollettino di guerra continuarono con perfettamente simulato candore a usare la parola « picchiatello » nel significato voluto da 'Lui'. I bollettini di guerra gl'italiani li chiamavano « ballettini », facendo derivare questa parola non da ballo, come qualcuno potrebbe credere, ma da balle. Solo merito del fascismo è stato di avere assottigliato lo spirito degli italiani e riesumata la pasquinata. È risaputo del resto che sotto la tirannide rifiorisce lo spirito e la musica. Sotto la tirannide fascista lo spirito rifiorì in Italia: non possiamo dire altrettanto della musica. Anche a D'Annunzio piaceva inventare parole e sostituire con voci considerate italiche e nobili, parole straniere e barbariche: segno di quanto l'attenzione di questo scrittore era volta all'inutile. Infiniti sono i punti di contatto tra Mussolini e D'Annunzio, e qualche pubblicista che non avesse di meglio da fare dovrebbe scrivere le vite parallele di que-

sti due uomini. Un giorno D'Annunzio tirò fuori la parola « arzente » per sostituire la parola « cognac ». Egli ignorava probabilmente che cognac è un nome geografico come malaga, marsala, asti. Le 'ignoranze' di D'Annunzio erano inimmaginabili. Un giorno, a Parigi, durante il suo « esilio » in « terra di Francia », D'Annunzio scoprì la macchina per il caffè espresso e patriotticamente pensò di far conoscere essa macchina in Italia: in Italia ove la macchina per il caffè espresso era in funzione da parecchi anni in tutti i caffè, bar e barini della penisola. Perché credeva D'Annunzio che « arzente » fosse una parola più nobile di « cognac »? Arzente è un antiquato aggiunto di acqua, e acqua arzente (cfr. l'agua ardiente degli spagnoli) valeva per acquavite... Prova del senso morale delle cose, D'Annunzio stimava che la qualità di nobile fosse implicita nella qualità di antico, e deduttivamente considerava nobile tutto che è fuori dell'uso attivo della vita. Dava come esempio di nobiltà letteraria la versione francese del *Mistero di San Sebastiano*, nella quale parola non c'è che abbia meno di cinquecento anni di vita. Il risultato è una lingua che è in letteratura, quello che la « Capponcina » era in arredamento. Il mio amico Bucciante, compaesano di D'Annunzio, si è fatta una villa in quel dell'Aquila e parafrasticamente l'ha chiamata la « Cafoncina ». Una sola volta ho trovato usata la parola « arzente »: nel penultimo capoverso di un romanzo giallo intitolato *La vecchia Signora Plover*, scritto da un tale Louis Todd e tradotto in italiano da una signora o signorina Marta Farnesi. Non sono assiduo lettore di libri gialli. Mi è capitato di leggere il romanzo sunnominato nell'ottobre del 1943, mentre Roma era occupata dai tedeschi, in casa di mio cugino P.F. dove mi ero rifugiato per sfuggire alle ricerche dei fascisti. Mio cugino ha una piccolissima raccolta di libri interamente composta di libri gialli, meno alcuni pochi libri di computisteria. Non potevo mettermi a leggere i libri di computisteria, per quanto lo stato di pri-

gionia renda invitanti anche le più aride letture: non mi rimaneva che leggere i libri gialli. Aggiungo che ne *La vecchia Signora Plover* la parola arzente è usata impropriamente, perché l'arzente è offerto dai coniugi Hope, cittadini di Nova York, a un tal signor Sercus, ispettore capo della Polizia Centrale di detta città, e si presume che esso signor Sercus ignorasse perfettamente l'arzente e preferisse un bicchiere di whisky canadian. Questo liquore i giornali italiani del tempo mussoliniano avevano finito per scriverlo « uischi », e con questi sistemi il fascismo preparava la futura federazione degli stati europei.

GIGANTE. Trovo in casa del mio amico Guerrisi una pitturina miniaturistica, che a distanza scambio per la paziente esercitazione di qualche fiammingo, perché i pittori italiani hanno preferito generalmente la misura media, e di rado sono andati o nel molto piccolo o nel molto grande. Da vicino invece scopro un grazioso quadrettino di Giacinto Gigante, dipinto in punta di pennello su una tavoletta di undici centimetri per otto. E su questa superficie piccolissima quel pittore napoletano che era di cognome ciò che Briareo era di fatto, è riuscito a far entrare due finestre di chiesa con un altare nel mezzo, un sacerdote che porge l'ostia a due comunicandi inginocchiati, e un quarto personaggio che sta inginocchiato in una panca dirimpetto. Il sacerdote, raffigurato in piedi e in ispecie di uomo robusto e di bell'aspetto, misura esattamente due centimetri e mezzo. La natura ama i simili ma non disama i contrari. (Può darsi del pari che la natura ami tutto, e può anche darsi che in fondo la natura non ami nulla, e io sto per questa ultima ipotesi. Per questo è molto facile, molto saggio, molto 'ben visto' prendere esempio dalla natura, ma anche perfettamente inutile). Il gigante tira al minu-

scolo e il nano al gigantesco. Conosco un editore, uomo pletorico, che ha inventato il libro da portare nel taschino del panciotto. Non conosco la statura di Giacinto Gigante, ma in lui operava il cognome: Gigante, era attratto dal minuscolo. L'astrologia ci va scoprendo a poco a poco i suoi segreti: non ancora l'influenza degli astri su noi, ma del clima, dell'ambiente, *del nome*. Badiamo ai nomi che imponiamo ai nostri figli, badiamo ai cognomi che portiamo: anche il nome influisce sul nostro destino. Dal che si arguisce che se Gigante dipingeva quadri minimi, il pittore Minimetti dipingerà quadri giganteschi.

GIORNO. Dice Saffo:

Vespro, tutto riporti
quanto disperse la lucente aurora.

La notte è più umana del giorno. Il grado di umanità di un ente, di un fatto, di una situazione si misura alla minore o maggiore libertà che essi ci consentono di disporre di noi stessi. Questa libertà il giorno ce la toglie (« quanto disperse la lucente aurora ») ma il vespro ce la riporta:

Riporti la pecora,
riporti la capra,
riporti il figlio alla madre.

Conosceva Michelangelo questa lirica di Saffo? Se non la conosceva, anche più singolare è il merito del suo *Crepuscolo* atletico severo ma *paterno*, e della sua *Aurora* così triste d'inaugurare un nuovo giorno. L'umanità dell'uomo comincia dopo la cacciata dal paradiso e implica il peso del peccato e la conoscenza del male. Prima del peccato, Adamo ed Eva *non erano umani*. Di giorno viviamo sotto l'occhio di Dio. Nell'India, Suria (il sole) è l'occhio di Mitra e di Varu-

na. In Persia il sole è l'occhio di Aura Mazda. In Grecia, Elio è l'occhio di Zeus. Per gli antichi Germani, il sole era l'occhio di Odino. In Egitto era l'occhio di Râ. Ovidio chiama il sole *oculus mundi*. Per effetto di questo sguardo fisso sopra di noi, il nostro pessimismo diurno è vigile e combattivo. La notte invece ci consente di assaporare la dolcezza del pessimismo, il miele del peccato. E se di notte ci abbandoniamo al riposo e al sonno, è perché l'Occhio non ci guarda. (Se mi avviene talvolta di dormire di giorno, l'idea che faccio qualcosa di male turba il mio sonno e l'angoscia mi sveglia di soprassalto). Prima di questo controllo del sole (nel quale è contenuta una idea etica) la funzione di controllore spettava alla luna. Quindi probabilmente la credenza dei contadini, che a dormire sotto la luna si diventa ciechi. Nietzsche ha scoperto il « demone meridiano », per meglio dire lo ha rimesso di moda. San Basilio (commento al Salmo xci, *Patrologia Greca*, xxix) dice: « L'uomo innalzi a Dio una preghiera a mezzogiorno, contro il demone meridiano ». È a mezzogiorno pure che Empedotima, nel racconto di Eraclide Pontico, incontra Plutone e Proserpina, risplendenti di luce. E nella relazione di un vecchio viaggio orientale è detto: « Bada, o uomo, di non camminare a mezzogiorno. Buttati piuttosto a dormire, perché in quell'ora i demoni vegliano ». In Teocrito (*Idillii*, I, 15) il capraio gravemente dice al pastore: « Non è permesso sonare il flauto a mezzogiorno. A quest'ora Pan fa ritorno dalla caccia e un'oscura collera arriccias il suo naso ». A mezzogiorno egualmente Giovanna d'Arco udì la prima volta le Voci, e si gelò di paura. Porfirio per parte sua dice che a mezzogiorno si tirano le tende dei templi, e se ne vieta l'ingresso *per non disturbare gl'immortali*. Domandò un giorno mia figlia a mio figlio: « Perché di notte sei più contento che di giorno? ». E mio figlio rispose: « Perché di giorno guardo dentro casa e di notte fuori di casa. Perché di giorno mi sento sorvegliato e di notte no ». (Di giorno la terra

è volta verso il centro del nostro sistema astronomico: di notte è volta verso gli spazi interstellari e l'infinito).

GIOSTRA. Apro il *Novo Dizionario della Lingua Italiana* di Policarpo Petrocchi alla voce *giostra* e trovo: « Combattimento pubblico di due cavalieri, colla lancia, per scavalcarsi. *Correr la - Cavallo da - Aspettava che fosse aperta la - Far la -*. Rigidare intorno a un luogo. *Sta là a far la - Fa la - alla casa della sua dama*. Giostra. Divertimento teatrale usato nelle montagne, nel quale giovanotti vestiti da guerrieri antichi cantano la loro parte, e si combattono con sciabole di legno. *Cantare la - Andare alla -*. Anche lo stesso componimento in versi ottonari che cantano. Giostra. Divertimento dei ragazzi sulle pubbliche piazze, che per mezzo d'un meccanismo girano su leoni, cavalli di legno e sim. *Andare sulla giostra*. Anche CAROSELLO ». Il significato di *giostra* che interessa noi è il terzo, ossia il « divertimento dei ragazzi sulle pubbliche piazze ». Ma salvo la scheletrica indicazione della giostra come oggetto, che cosa dice Policarpo Petrocchi che illumini la intima e misteriosa natura di questo strano meccanismo, riveli la sua ragione, sveli la sua 'anima'? Passiamo al significato etimologico di *giostra*. Apro il *Vocabolario Etimologico della Lingua Italiana* di Ottorino Piamigiani alla voce *giostra* e trovo: « Giostra, ant. *giosta* prov. *josta* e *justa*; sp. e port. *justa*; a. fr. *joste, jouste, juste*, mod. *joute*: dall'antiquato *Giosta*, che alcuno crede stia per *Giusta*, sottint. *Tenzone*, siccome nel Tasso trovasi in questo senso usato "giusta pugna", nel Malherbe "juste duel", in T. Livio "in modum justae pugnae". Ma è più verosimile che provenga dal lat. *Juxta*, dappresso (v. *Giusta*), con epentesi di R. e probabilmente a traverso il prov. *jostar, justar*: sp. e port. *justar*, a. fr. *joster, juster*, mod. *jouter*, che eb-

bero il senso di congiungere ed anche farsi vicino, approssimarsi, e l'altro di combattere nel torneo, cioè da vicino, a corpo a corpo. Armeggiamento con lancia a cavallo correndo l'un cavaliere contro l'altro con la mira di scavalcarlo. Deriv. Giostrare, Giostratore ».

Prima di continuare le ricerche sul significato della parola *giostra*, riapriamo il vocabolario alla voce *epèntesi* che poco avanti ha fatto inciampare il nostro sguardo (non mi tradir, lettore, e io non ti tradirò) e impariamo che *Epèntesi* (dal sost. gr. *epèntthesis* proveniente a sua volta dal verbo *epentithemi* che significa « immetto » e « inserisco ») è un termine di grammatica che indica l'inserzione di una lettera o sillaba in una parola per ragioni foniche o per ovviare all'iato, come in « vivuola » per « viola », come nel romanesco « pavura » per « paura », come nel popolare toscano « divieta » per « dieta ».

Stupisce il lettore perché entrato in un capitolo dedicato alla Giostra con la speranza del solito 'pezzo di colore', trova invece fin dalle prime parole un piccolo corso di filologia? Il buon lettore, il solo che m'interessi e meriti che per lui fatichi e gema il mio cervello, come dire il lettore che non si passa le pagine stampate solo per un diletto superficiale e un divertimento passeggero, vuole essere guidato attraverso le più dense foreste di idee, immerso nell'imo fondo dei pensieri, introdotto nell'intimo dell'anima di uomini e cose; ed è questa, o lettore, la ragione della complicità tra te e me, è per questo che la lettura è di tutte le operazioni la più indelicata, la più indiscreta e in fondo la più illecita; è per questo che l'uomo pudico sente la vergogna del leggere e non sopporta che altri legga assieme con lui nello stesso libro (meno il caso di Paolo e Francesca il quale sappiamo come finì) e se veramente non è un'anima corrotta considera la lettura come una operazione clandestina e, per leggere, si apparta come l'animale per morire; e quale mezzo più sicuro di traversare le più dense foreste di idee, immergersi nel fondo più profondo dei

pensieri, violare il segreto delle anime più chiuse - quale mezzo più sicuro della filologia?

Nella ricerca del significato di *Giostra*, l'etimologia non soccorre. Prima di tutto l'etimologia cerca il solo significato cavalleresco di *Giostra*, e noi invece cerchiamo il significato di *Giostra* come « apparecchio girevole con navicelle, cavallucci, sfingi sospese, ecc. ». Di questo 'altro' significato di *Giostra* l'etimologia non fa parola, perché all'« apparecchio girevole » il nome *Giostra* non è stato imposto se non per imitazione. Ma è veramente fedele questa imitazione? Nella *giostra* come tenzone cavalleresca due cavalieri girano col fine di urtarsi e di scavalcarsi, nella *giostra* come divertimento invece i cavalieri girano senza apparente fine pratico, per il solo fine di girare: girano 'a folle'. Ecco il punto! Il problema 'giostra' comincia a illuminarsi. La *giostra* come tenzone cavalleresca è un semplice combattimento, un gioco tutto fisico e dal fine semplice e materiale: nella *giostra* come divertimento intravediamo invece una ragione tutta metafisica e un fine di carattere universale - diciamo la parola che ci pesa sulla lingua: un fine 'cosmico'.

Qui sopra l'etimologia ha dato due origini diverse alla voce *Giostra* e una volta ancora si è rivelata come scienza ambigua. L'ambiguità passa per il difetto dell'etimologia ma a mio vedere è il suo pregio. La verità assoluta, l'indirizzo unico, il significato solitario sono i nemici dell'uomo, il pericolo che perpetuamente lo minaccia, come tante frecce nere che perentorie gli si conficcano nel petto, come tanti neri martelli che gli si abbattono sul capo. L'ambiguità invece è dolce e confortevole. L'ambiguità ha le stesse proprietà dei cuscini e delle imbottiture, e fa sì che comunque si cada non ci si fa mai male. L'ambiguità è il modo dell'equilibrio e il principio dell'armonia. « Tenere i piedi in due staffe » è un proverbio al quale immeritatamente è stato dato un significato spregiativo. E di quale ricchezza è fonte l'etimologica ambi-

guità! Ero ragazzo quando lessi per la prima volta nella pomposa versione cinquecentesca del cardinale Bentivoglio le *Argonàutiche* di Apollonio Rodio (perché così trascurata, perché così ignorata questa poesia avventurosa e divertente come uno spettacolo del Teatro dei Pupi?) e oggi ancora che ho superato il mezzo secolo di vita ricordo una etimologica nota a piè di pagina in cui si diceva che la voce *azzardo* trae da un castello arabo di nome Hasart sito nei pressi di Gerusalemme, nel quale i crociati si riunivano a giocare a dadi per ingannare la noia dell'assedio. (Tre volte sono tornato a scrivere *crociati*, e tre volte la mia macchina da scrivere ha insistito a scrivere *corciati*: questa strana grafia, questa diversa forma di una parola che con tanta misteriosa insistenza c'impone talvolta la nostra macchina da scrivere, è forse la grafia vera, è forse la forma esatta della parola, che noi ignoriamo ma conoscono le macchine da scrivere, queste complici fedeli del vocabolario segreto). Etimologi più aggiornati come il Magn fanno venire invece la voce *azzardo* dal volgare arabo *sar* o *zar* e con l'articolo *alzahr*, *assahr as-schar*, « il dato da giocare » (ond'anche la voce *zara* e lo slav. Sar-tati, *azzardare*) che dal suo canto trae da Sahara, *splendere*, *esser bianco*: e quanto vero, quanto bello, quanto suggestivo è questo 'splendente' significato del nome Sahara! A chi credere? A tutti e a nessuno. Quello che noi chiamiamo conoscenza è un misto di verità, di errori e di cose ignorate. Chi assicura che ai fini della conoscenza 'ultima', della conoscenza 'suprema' l'errore è meno utile, meno fecondo, meno *conoscente* - meglio: chi assicura che la verità è *sempre* utile e l'errore *sempre* dannoso? Quanto alle cose ignorate, esse sono ignorate 'da noi', il che non implica che siano inconsistenti; e sia inconsapevolmente, sia per effetto di un'acutezza straordinaria, di un'attenzione 'innamorata', noi talvolta sentiamo gli appelli delle cose che ignoriamo, ascoltiamo 'anche' il loro insegnamento, le quali tutte assieme sono la continuazione ineffabi-

le e infinita della conoscenza, quello che l'aria è per la terra, quello che per il mio orecchio di musico è la melodia che ancora non è nata al suono.

Come noi sentiamo oggi quello che un giorno altri conosceranno - ed è un vasto brulicare di volti senza volto - così i precopernicani pur nella loro certezza della immobilità terrestre sentivano il movimento circolare della terra che per noi è conoscenza. Sia direttamente sia indirettamente, il moto circolare ha rappresentato in tutti i tempi il moto, e più che il moto: il 'senso' della vita universale. Tracciando un circolo o con la matita sulla carta, o col carbone sul muro, o con la punta del bastone nella polvere o nella sabbia, l'uomo ha sempre il sentimento di figurare una cosa problematica e legata alla forma misteriosa e immensa dell'universo. Il cerchio è magico e la nostra condizione muta tremendamente secondo che siamo dentro il cerchio oppure fuori. I bambini fanno girotondo e nel cielo di Dante le gerarchie angeliche compongono sublimi carole. Il sentimento del moto circolare ha occupato anche fuori della conoscenza del moto stesso la mente dei pensatori. Pensare non significa conoscere e i pensieri che maggiormente io amo sono quelli che legati non sono a nessuna conoscenza: pensieri liberi, pensieri disinteressati, pensieri 'senza secondi fini'. E un pensiero 'senza secondo fine' era il pensiero dei centri concentrici che pensava Parmenide di Elea, cinquecento anni prima della nascita di Cristo. Questo vero fondatore della teoria dell'unità descriveva nella sua poesia che il tempo non ci ha conservato la nascita della Terra, del Sole, della Luna « che brilla di luce imprestata », dell'Etere comune, del Latte Celeste, dell'estremo Olimpo e della calda forza degli Astri. Egli sapeva che la terra ha forma di sfera, dava alle varie regioni del cielo il nome di « corone » e se le rappresentava in forma di cerchi concentrici che si avviluppano a vicenda, parte di fuoco e puri di mistione, parte di fuoco misto con l'elemento buio ossia la terra.

Pensiero egualmente 'senza secondo fine' era quello di Anassagora su la rivoluzione cosmica (la mia macchina da scrivere aveva scritto: « comica »). Su un punto dell'Universo cominciò un movimento rotatorio che si propagò né mai cesserà di propagarsi in cerchi sempre più larghi. Il polo settentrionale del cielo è considerato il punto di partenza di esso movimento, quanto alla sua trasmissione essa non si può effettuare se non in linee circolari ed è dovuta all'urto e alla pressione che ciascuna particella di materia esercita sul proprio ambiente. Quale differenza tra questa rappresentazione della rivoluzione universale ideata dal clazomenio e la giostra? Differenza di grandezza prima di tutto, e secondariamente nella forza motrice che nella giostra è data o da un motore elettrico, o da una macchina a vapore, o nelle giostre più povere dalla semplice mano dell'uomo, e nell'universo di Anassagora era data da quel misterioso *Nous* che nella nostra lingua non ha equivalente, perché le parole *spirito* o *materia pensante* con che si traduce solitamente *Nous* non colmano il significato originale di questa parola, e Anassagora stesso spiegava *Nous* come il *leptôtaton pànton chremàton*, « la sottilissima delle cose utili ». Ma una differenza tra universo anassagorico e giostra è anche quella tra il modello e la copia, perché non illuderti, uomo, di giocare un gioco semplice: la giostra non è se non in piccolo, il modello dell'universo nella sua immensa e perenne rotazione.

Le giostre più povere...

La giostra più povera forse l'ho veduta io, e assieme il dramma più pietoso della giostra. Era nel villaggio di Genêts, in riva alla baia del San Michele, in Normandia. Era già autunno su quella spiaggia oceanica ove l'estate è così breve e macchiata essa pure dal nuvolame, lacerata dalle bufere. E in riva a quel negro mare, intermittente e pigro che viene sì e no al principiare e al finire del giorno, e nell'intervallo se ne ritorna lontano lasciando dietro a sé una squalli-

da marna simile a un immenso tappeto di sapone da bucato solcato da fiumi terrestri e marini e sparso di lividi plaghe ove, le sabbie mobili succhiano l'uomo che passa come l'uomo a sua volta succhia una banana, venne un giorno ad accamparsi la più povera delle giostre: una giostra a mano, muta come solo i poveri sanno tacere, sonora del solo suono nel suo malinconico girare del suo vecchio e cigolante scheletro, ridotta a quattro cavallucci scrinati e scaudati. E nel lento giorno qualche bimbo di pescatore, qualche bimba di ostricaia montavano stupiti e vogliosi quei mutili quadrupedi fissi in un immobile galoppo; la sera la giostra si raccoglieva nel suo riposo di vecchia invalida sotto un lacero tendone, e a poco a poco il fruscio la circondava dell'oceano in arrivo, quel vasto e prolungato « sì » del mare che Omero chiama *floisbos*. Ma una sera più che l'oceano il vento arrivò impetuoso; e strappò via il tendone da sopra la giostra come se denudasse una vecchia; e allora si vide non per forza di motore elettrico, non per forza di macchina a vapore, non per forza di mano e nemmeno per l'ineffabile potenza del *Nous*, si vide la giostra sollevarsi da una parte e ricadere sul fianco come una trottola che ha esaurito la sua vita rotatoria, e i quattro cavallucci scrinati e scaudati girare un giro *da soli*, poi fermarsi in un estremo cigolio di morte. E dalla finestrella della casa di madama Lechevretelle, che in italiano si direbbe la signora Lacaprettella, io guardavo guardavo guardavo la morte di quel piccolo universo.

Pensiero egualmente 'senza secondo fine' era quello di Empedocle agrigentino intorno alla formazione della divina sfera fornita di anima e felicità ch'egli chiamava *Sphairos*, la quale sotto il regno dell'Amicizia aveva riunito in sé tutti gli elementi e per impulso di un turbine cominciò a rotare separando il 'pesante' dal 'leggero', tenendo noi nel pesante che è questo nucleo centrale ove abitiamo composto di terra e d'acqua, ma ispirandoci assieme il costante, il

bruciante desiderio di ridurci anime a fine di passare leggeri nel 'leggero'. Che faccia farebbe il nostro compagno che ha comprato il biglietto e sta per montare o sul maialetto rosa, o sulla sirena dalla coda di smeraldo, o sul cavallo rosso come il fuoco, oppure più borghesemente sedersi nello scafo a quattro posti, al quale spiegassimo che egli sale sulla giostra per anticipare l'attuazione del suo desiderio cosmico e darsi l'illusione intanto di passare dal 'pesante' al 'leggero'?

L'ebrezza cosmica che dà la giostra è infantile anzitutto, poi è giovanile, ma superata la giovanilità si ferma. L'adulto in giostra sa di compiere un atto impudico e si nasconde dietro un'allegria forzata, come Giove si nascondeva dietro una nube per compiere le sue marachelle, perché l'adulto in giostra cerca una ebbrezza cosmica sì, ma tutta materiale. Passata la giovanilità, la giostra perde di fascino per noi, perché perde di fascino il girare stesso, e la vita intorno a noi rallenta a poco a poco i suoi cerchi. Dirò di più: la giostra perde di fascino per noi perché il senso profondo ci si rivela e vero di questa perpetua rivoluzione, che è un senso sommamente sconcertante. Protagora nel cerchio vedeva il segno della perfezione, io vedo il segno della prigionia. E questi cerchi che mondi e mondi tracciano in perpetuo intorno a noi, questo infinito girare dell'universo non è se non la forma di uno sterminato carcere: una giostra pazza e disperata.

Che giova avere rotto il cerchio dell'universo tolemaico? Che abbiamo trovato di là da quel cerchio, svanita l'illusione di un universo nuovo e un'infinita libertà? Altri cerchi abbiamo trovato, cerchi nel loro eterno giro, cerchi che perpetuamente ritornano al punto di partenza, cerchi che all'infinito si chiudono in loro stessi, cerchi che inesorabilmente ripetono il segno della prigionia; e nient'altro abbiamo trovato, nessun nuovo acquisto abbiamo fatto passando dall'universo tolemaico all'universo copernicano, se non

di passare da un carcere più piccolo, e che se non altro il pregio aveva di essere misurato alla nostra statura, a un carcere infinito.

Una giostra anche più povera di quella che io vidi morire nel villaggio normanno di Genêts, è quella che quarant'anni sono girava in tempo di carnevale le strade periferiche di Atene e forse le gira tuttora. Laggiù la chiamavano Gaitanàki, che fa pensare a un derivato di Gaetano (il 'nativo di Gaeta', ma l'immissione nel neogreco di parole e nomi italiani è molto grande) unita alla desinenza *aki* che è tipicamente cretese; ma io credo piuttosto a una origine turca della parola, a un'eventuale voce *gaitàn* che al mio orecchio suona come *sceitàn* (il diavolo) ma che io non so che significhi e neppure se esista. Dovrei cercare per sapere, ma che importa sapere? Che importa sapere come *vuole* e come *crede* sapere l'uomo? C'è veramente un senso dell'universale giostra in questa pre-gustazione del sapere di là dai limiti dell'umana conoscenza, di cui sempre più forte io sento il fascino tanto da disinteressarmi ormai e da disprezzare l'umano sapere, come se già mi si aprisse la conoscenza che io troverò di là dalla vita, quando conoscerò e dirò anche le parole che quaggiù nessuno conosce e nessuno dice, quando saprò e vedrò anche quello che quaggiù nessuno vede e nessuno sa.

Era una giostra sfornita di moto proprio (diversamente dai re che sono tutti *motu proprio*: e io immagino un re spinto dal suo moto proprio e perpetuo che gira senza neppur muovere i piedi sotto il lungo e pesante manto di ermellino per le città, sale sulle case, sui ministeri, sugli uffici pubblici, fin sulla cima delle torri della cattedrale, poi vola col manto gonfio di vento sui campi e sui mari, scavalca le montagne e porta veramente come dovrebbe ogni re lo sguardo penetrante e dominatore del suo occhio solitario sulla vita dei propri sudditi e su ogni angolo anche più riposto, anche morto del suo regno), era una specie di strano e grandissimo ombrello, un pa-

lo tozzo onde si partivano da un anello girevole che gli stava al sommo alcuni nastri rossi. Il padrone della giostra piantava il palo per terra e lo teneva fermo con le mani, i giostranti afferravano ciascuno per un capo i nastri e giravano intorno ballando al suono delle floghère e dei daùli.

C'è qualcosa di tipicamente 'terzo stato', qualcosa di 'rosso' (i rossi nastri del Gaitanàki), qualcosa di *revolutia* in questo girare in tondo ballando (*auprès de ma blonde - qu'il fait bon fait bon fait bon*); qualcosa che inesorabilmente devia l'uomo dal suo destino proprio e lo costringe a cedere al destino comune; qualcosa che invincibilmente trascina l'uomo al centro del cerchio, ossia alla morte.

Abbiamo scoperto così il lato immorale del girare in tondo: il lato immorale della giostra.

Ricordo G.B., l'« uomo della carne ». Costui corteggiava la signora I.A., ma costei non ne voleva sapere di lui. Una sera G.B. invita la signora I.A. a salire nella sua automobile, la fa sedere accanto a lui che guida quella grossa Buick tarchiata e mascelluta come un mastino. Ciò avveniva a Parigi, circa il 1930, a notte alta. G.B. si condusse con l'automobile in piazza Vendôme, che in quell'ora era lucida e deserta come una meridiana, e cominciò a girare intorno alla colonna che regge al sommo Napoleone in piedi e che sotto la Comune Gustavo Courbet *non contribuì a rovesciare*. G.B. gira sempre più presto e a cerchi sempre più stretti, e ogni cinque giri, come il diavolo che propone il patto, ripete il suo ricatto cui ogni volta I.A. risponde: « No ». Terrificata, I. A. tentò anche di fermare la macchina, afferrò il volante ma il rotante mastino sterzò paurosamente e per poco non andò a sfracellarsi ai piedi di Napoleone. E i giri ricominciarono, sempre più veloci, sempre più stretti; finché colei, con l'ultima voce che le rimaneva in gola, rispose: « Sì ».

Una vasta letteratura circonda la vita delle giostre, appena meno vasta di quella che circonda la vi-

ta del circo. Sentimentalismo del circo, sentimentalismo della giostra... Era di moda, anche pochi anni sono, fra letterati e artisti, la « poesia del circo », la « poesia della giostra », e di frequentare la fiera di Porta Genova a Milano, la *Fête de Neuilly* a Parigi, con ostentato fine di 'antiprofondità', di sana immersione nei divertimenti semplici e popolari. Sedotti da quella letteratura, alcuni ingenui tornano fidenti alla giostra, nella speranza di uno svago puro o di risvegliare i sogni dell'infanzia. L'immagine della loro tetra delusione ce la dà compiuta l'aspetto di quei ventrosi quarantenni, sfatti, lividi, traballenti, che smontano come ubriachi dal maiale di legno rosa, dal cavallo rosso, dalla sirena a coda di smeraldo. Credevano ritrovare sulla giostra la perdita innocenza e l'ala dell'angelo che copre il sonno dei bambini: non sapevano che la giostra è un universo in miniatura, e carico di tutto che di mortale, di fatale, di dannato è nell'universo.

DECADENZA DELLA GIOSTRA. Attirava nella giostra il fascino del girare, e a rafforzare questo fascino contribuiva il brillio degli specchietti, il ventaglio di luce delle bombole di acetilene, il rutilare dei metalli forbiti, i colori degli animali e delle carrozze, le dorature, la musica marciante, l'ansimare stesso del motore; e nel modesto movimento diurno delle città, nella loro penombra notturna la giostra era un fuoco di promesse. Ma a poco a poco, col progredire della civiltà meccanica, le città stesse sono diventate delle giostre enormi; e che promette oggi una giostra, che può sperare ormai la giostra anche più ricca, più brillante, più scintillante a comparazione delle giostre maggiori e 'naturali' di Piccadilly Circus, di Place de l'Opéra, di Piazza del Duomo a Milano? La giostra muore per trasformazione della vita in giostra.

ULTIMO CONTATTO CON LA GIOSTRA. Era se ben ricordo l'estate del 1921 e nella Villa Borghese, a Roma, presso Porta Pinciana, avevano impiantato un piccolo parco di divertimenti. Io avevo trent'anni e una sera fui trascinato mio malgrado a Villa Borghese da una brigata chiassona nella quale per caso mi ero trovato implicato. Era una giostra senza cavalli e senza sirene: una giostra senza mitologia: una giostra 'per grandi'. Anzi l'apparecchio sul quale mi toccò montare era più che una comune giostra: erano dei sediolini attaccati per mezzo di cavi d'acciaio a un palo girante, che la rotazione sempre più veloce alzava a poco a poco e infine portava a livello con la cima del palo. Nonché girare, si aveva l'impressione di volare. Seduto e legato al sediolino, avevo l'orribile impressione di quanto inumano, di quanto 'nemico' era quel movimento, e come quel movimento voleva dominarmi, sommergermi a sé, succhiarmi tutto, chiudermi nel suo cerchio, impedirmi di evadere, tramortirmi, spegnere la mia facoltà di pensare, togliermi ogni possibilità di salvezza e di salvazione, uccidermi e annullarmi prima nel rosso poi nel nero della sua ruota. E questa impressione continuò anche dopo che fui smontato dal girante apparecchio. Restai per assai tempo con gli occhi chiusi. A poco a poco la calma e la luce ritornarono in me. E allora pensai che il destino individuale dell'uomo è rettilineo. Pensai che per seguire il proprio destino l'uomo deve sfuggire alla rotazione, a qualunque rotazione, alla rotazione della giostra, alla rotazione della terra, alla rotazione universale, la quale vuole chiuderlo nel suo giro e implicarlo nel destino comune. Pensai che anche l'ordine morale è rappresentato da una retta che contrasta al cerchio. Pensai che l'uomo nel suo ideale cammino non deve mai tornare indietro e tanto meno sui propri passi, come lo costringe il cerchio. Pensai che nostro dovere è di rinunciare alla seduzione del cerchio, è di salvarci dal cerchio e da qualunque movimento meccanico o ideale, da qualunque movi-

mento fisico o metafisico, e arrivare a poco a poco, puri di movimento, al cuore dell'immoto: alla nostra eternità.

GIOTTISMO. Si sa quanto amore e quanto interesse aveva Stendhal per la pittura. Stupisce dunque che nei due capitoletti su Padova di *Rome, Naples et Florence* egli parli del suo incontro con Pacchiarotti il castrato, della torre nella quale Pietro Bembo scriveva le sue storie sulle ginocchia della sua bella, del caffè Pedrocchi di cui del resto sbaglia il nome e scrive Pedrotti, e non dica parola né della chiesa degli Eremitani illustrata dalle pitture del giovane Mantegna, né della cappella Scrovegni. Ma, dissipato lo stupore, il silenzio di Stendhal ci fa ricordare che al tempo delle sue note su Padova non c'era l'uso di parlare di Giotto, e che la fama di Giotto è cominciata nei nostri giorni. A che stupirne? La fama dei grandi uomini non è costante, ma soggetta essa pure alla moda. Molto letto e molto ammirato nello scorso secolo, altrettanto ammirato ma non altrettanto letto nel nostro, Dante nel Settecento era considerato un barbaro noioso. Aggiungo però che la ragione del silenzio di Stendhal su Giotto non si trova nel libro in cui sono i due capitoletti su Padova, ma in altro libro 'turistico' dello stesso autore, ossia nelle *Mémoires d'un touriste* (vol. 1, p. 212). « Non è blasfema » scrive Stendhal « pensare che se Giotto fosse nato nel 1483 anziché nel 1276, avrebbe potuto eguagliare Raffaello. In lui il "focolare interno" era altrettanto forte: sarebbe riuscito meno grazioso ma più solenne ». A loro volta, queste parole di Stendhal, per me giustissime, soneranno blasfematorie a molti critici d'arte. Riconosceva Stendhal la presenza di un « focolare interno » in Giotto, ma non la maturità pittorica di Raffaello, e dunque lo teneva per un primitivo.

Il nostro tempo invece, così bravo a scoprire le verità alla Bouvard e Pécuchet, ha scoperto che i primitivi non sono mai esistiti, o, come disse una volta Ardengo Soffici, che « gli antichi non ci sono mai stati, perché anche gli antichi avevano a loro volta i loro propri antichi ». È scomparso così dal vocabolario del nostro tempo il significato di 'primitivo', che indica la mancanza di quella maturità di mente e di mezzi che porta l'arte a uno stato di *bellezza raggiunta*. Era da stupidi considerare le pitture di Giotto come delle pitture infantili, perché il loro disegno non ha il *tondo* né la loro pennellata la fluidità del disegno e della pennellata di Raffaello. È ugualmente da stupidi considerare le pitture di Giotto, o di Piero della Francesca, o di Masaccio come delle pitture *pienamente raggiunte* e prenderle a modello, come usa oggi fra certi critici d'arte tipo Roberto Longhi, pittore e scrittore mancato, e che a parte alcune date e alcune attribuzioni, di arte non capisce un cavolo. Resta a dire che la 'giottomania' d'oggi è meno la scoperta di una verità che una ragione pratica, specie per alcuni nostri pittori particolarmente 'analfabeti', perché è più facile rifare Giotto che Raffaello.

GIOVANI. Un giovane mi manda una sua recensione del mio libro *Infanzia di Nivasio Dolcemare*, nella quale tra alcune lodi di cui gli sono grato, trovo scritto che « la prima parte del libro è superiore alla seconda ». È a questi segni che un giovane si riconosce da un uomo di età matura. La prima parte di questo mio libro non è « superiore » alla seconda, ma è più scoscesa, più contrastata di luci e ombre, più drammatica (uso l'aggettivo 'drammatico' non nel senso solito e limitato ma in un senso più lato che comprende tutto quanto determina stato di dramma, anche l'apparizione improvvisa di un cane in mezzo a un gruppo di

bambini che giocano, anche uno sguardo calato repentinamente nei penetranti di un'anima, anche il vedere nudo d'improvviso il cranio di una vecchia nobile signora che avevamo *sempre* veduto coperto di una parrucca, perfettamente imitata), mentre la seconda parte è piana, uniforme di luce, indrammatica. Dirò dunque per amor del vero che non la prima parte di questo mio libro è superiore alla seconda, ma la seconda alla prima. Ed è giusto. Si affronta il dramma e lo si traversa per superarlo e arrivare a uno stato tranquillo nel quale del dramma non rimane traccia, ma appena la sottintesa esperienza, l'ineffabile nutrimento: a una condizione che è il premio della fatica affrontata e superata, al solo capitalismo valido e consentito dalle leggi divine e umane. Questo medesimo 'progresso' si ripete anche nella vita di noi artisti, dal dramma al superamento del dramma e al raggiungimento della felicità; altrimenti la nostra vita è sbagliata e noi siamo dei falsi artisti. Per l'artista il paradiso è in terra, ma bisogna saperlo scoprire. I giovani invece si compiacciono dello stato infernale. Vogliono bruciare e soffrire; soffrire e lottare: lottare *senza speranza* (la speranza implica il raggiungimento del paradiso e dunque è indrammatica). E credono la vita tutta vette e abissi, tutta burroni e castrafossi; e non sanno che la vita un giorno, a chi ha ben meritato, diventa tutta pianura dolcemente mammellata di armoniose collinelle sotto un morbido cielo d'autunno. E non per deperimento di forze o perdita di ricchezze, non per rinuncia; ma perché ogni difficoltà si è risolta nel facile, ogni profondità è salita in superficie e vi si è distesa, ogni ombra si è sciolta nella luce, ogni Male si è trasformato in Bene. Guardate gli ultimi quadri di Renoir, leggete gli ultimi versi del Secondo Faust: quelle pennellate leggerissime, quelle leggerissime parole sono il risultato, la conclusione, il premio altissimo di tutte le fatiche sopportate dai loro autori, di tutte le lotte affrontate, di tutte le scoperte fatte, di tutti gli ostaco-

li abbattuti, di tutti gli abissi esplorati, di tutte le vette scalate, di tutti i dubbi traversati, di tutte le sofferenze patite, di tutte le ombre dissipate, di tutto il Male vinto.

GIOVANNA D'ARCO. Non è facile parlare di Giovanna d'Arco come figura storica. Non è facile parlare di Giovanna come 'cosa in sé'. Personaggio storico, Giovanna non ha ispirato se non poeti e artisti di secondaria grandezza. Noi usiamo per antica esperienza dare importanza a fatti di questo genere. Soggetto poetico, Giovanna mi pare un soggetto 'a fondo perduto'. Quale 'realtà' in questa eroina? Ben è vero che eroina essa è, ma compaesana eroina francese. Come pure *Vercingetorige*. Confesso che la 'praticità' di questi due guerrieri mi sfugge completamente. Invano cerco i risultati, gli effetti della loro azione di capitani. E la guerra, per noi romani incorreggibili, si spiega solo col proverbio che il fine giustifica i mezzi. Quanto alla 'storicità' di Giovanna, basti riferirsi a Machiavelli, posteriore, di un secolo soltanto, *Arte della guerra*, lib. iv: « Ne' tempi de' padri nostri, Carlo VII re di Francia, nella guerra che fece contro agli Inglesi, diceva consigliarsi con una fanciulla mandata da Dio, la quale si chiamò per tutto la Pulzella di Francia ». L'antonomasia risolve la questione nel modo più chiaro: Giovanna non conobbe nella sua breve esistenza altra forma di vita se non quella della più chiusa verginità. Come tale, le mancava quel modo di espressione che alla donna è di tutti più naturale. A questo difetto, Giovanna supplì con altro modo di espressione che rileva dalla patologia isterica: sentiva le voci che le parlavano dal cielo. Ma queste voci Giovanna le sentì pure quando l'inquisitore *maitre* Loiseleur, nascosto dietro una tenda, imitò, non diciamo con quanta grazia, le voci dell'Arcangelo

San Michele e di Santa Caterina. Giovanna probabilmente non si accorse mai di essere donna, non concepì altro stato se non quello di ricettore della divinità. Un giorno, sugli spalti di Orléans assediata, il capitano La Hire, in un momento di rabbia, chiamò la Pulzella con quella parola che i francesi scrivono *p...*, e che noi significhiamo col nome della città di Priamo. L'ingiuria per Giovanna fu una rivelazione. La rivelazione del suo peccato originale. La rivelazione del suo stato fatale. Manco a dirlo, la fortuna di Giovanna cominciò da quel giorno a declinare. Quanto alla sua fine, è quella che ognuno sa.

Giovanna non prevedeva certo che un giorno sarebbe stata santificata. Non prevedeva che un giorno, tra pompose e sonore cerimonie, Francesi e Inglese si sarebbero passati di mano in mano il suo stendardo, tra brindisi d'onore e lo scrosciare di applausi. Ma questi successi, di cui non sappiamo quanto Giovanna si sarebbe contentata, sono successi facili, e che particolarmente toccano a chi, come lei, manca di vera e propria realtà storica. Perché Giovanna, è bene dirlo ormai, più che una realtà storica, è una astrazione, un ideale, un simbolo, un pio desiderio: il pio desiderio della Francia. È la personificazione della Francia cavalleresca, guerriera, generosa, verginale. È l'immagine di una Francia ideale, quale questa vorrebbe essere, e quale purtroppo — perché, si sa, siamo tutti uomini quaggiù — non è.

Coscientemente, abbiamo dato al nostro disegno un certo aspetto teatrale. Il dramma di Giovanna d'Arco, processo e supplizio, rileva della tragicità di uno spettacolo da fiera. L'ombra della croce, dominante mistica di Giovanna, sovrasta la figura dell'accusata, la cui faccia è chiusa e senza sguardo (lo sguardo interiore non ci sembra cosa da riprodurre plasticamente). Di sotto il palco spunta il cappuccio di un fratre, forse quello stesso Loiseleur che all'ingenua ispirata faceva pigliare fischi per fiaschi. Nel rettangolo della finestra aperta sul cielo, passa a volo un uccello.

Simbolo di quella libertà cui Giovanna non teneva più che tanto. L'anima di Giovanna, forse, che dal rogo sale in cielo, come la videro i pii abitanti di Rouen. A questo proposito, ricorderemo che in un chiaro mattino d'inverno, un soldato che stava di sentinella sul ponte di Koenigsberga, vide salire in cielo, e in forma di colomba pure, l'anima, nientemeno! di Emanuele Kant.

GIURAMENTO. *Si ficta loquor, neget ipse videndum / Se mihi sitque oculis lux ista novissima nostris.* « Se io non dico il vero, ricusi egli stesso di lasciarsi mai più vedere da me e questo giorno sia il mio ultimo giorno ». Così dice Climene a suo figlio Fetonte, parlando del Sole (Ovidio, *Metamorfosi*, lib. I, 771-772). Gli antichi, e i migliori tra essi (gli dei stessi giuravano per le acque dello Stige) usavano con fine di persuasione questi giuramenti eccessivi, che oggi non usano più se non tra gli uomini di infima levatura. Il decaduto uso del giuramento eccessivo trova la sua spiegazione più naturale nella decadenza della superstizione, ma questa spiegazione non basta. Un decadimento parallelo si ha nelle manifestazioni esteriori del dolore. Per manifestare il dolore, gli antichi, e soprattutto le donne, e non solamente la plebe ma i re, i patrizi, gli ottimi si laceravano il petto, le braccia e persino le gambe (Cicerone, *Tusculanes*, III, 26). Di Narciso dice Ovidio nel III lib. delle *Metamorfosi* (v. 497): « *Cumque suos manibus percusserat ille lacertos* »; e di Tisbe nel lib. IV (v. 138): « *Percutit indignos claro plangore lacertos* »; e di Filomela nel lib. VI (v. 532): « *Lugenti similis, caesis plangore lacertis* »; e di Bibli nel lib. IX (v. 636): « *Tum vero a pectore vestem - diripuit planxitque suos furibunda lacertos* »; e nel lib. XI le Menadi per il dolore di vedersi trasformate in arbusti, vogliono percuotersi le

cosce. Innumerabili altri esempi si trovano nella letteratura antica. Per quale eccesso d'impudicizia l'infimo dei plebei si abbandonerebbe oggi a così smodate manifestazioni? Al vizio di lodare gli antichi a detrimento dei moderni ha ceduto anche Leopardi. Importantissimo segno è questo crescere e rafforzarsi del pudore nell'uomo. È in certo modo un affermarsi della giustizia. Cede la violenza nelle sue varie forme, contro se stessi e contro gli altri. Arma fortissima contro la violenza è la Vergogna. Segno che il progresso non è una vana parola e che malgrado le apparenze, l'uomo lentamente ma sicuramente migliora. Quanto alla lode di Leopardi per gli « antichi », essa presumibilmente andava di là dagli antichi « storici » a un'era ideale e sognata nel passato, come noi la sognamo nel futuro. A proposito di dire e giurare, Shakespeare commette un errore di psicologia nel *Racconto d'inverno*, atto v, scena II. Il figlio del pastore, padre supposto di Perdita, è stato fatto gentiluomo; e poiché egli vuole giurare al principe che Autolico è un galantuomo, e suo padre gli fa notare che lo potrà *dire* ma non *giurare*, il nuovo gentiluomo replica: « Non giurarlo ora che io sono gentiluomo? Contadini e i piccoli possidenti (*franklins*) si contentino di *dirlo*: io per me lo *giurerò* ». Il giuramento implica una certa quale difficoltà a farsi credere, maggiore nell'uomo di bassa levatura, minore nell'uomo di qualità. Come figlio di pastore bisogna *giurare*, come gentiluomo basta *dire*.

GRAMMATICA. « È noto che i manoscritti originali, anche de' più dotti uomini de' migliori secoli, e in particolare e nominalmente quelli dell'Ariosto e del Tasso, che son pur tanto ripieni di correzioni, presentano una stortissima e scorrettissima ortografia, con errori tali che oggi non commetterebbe il più imperito

scrivano o fanciullo principiante, e una stessa voce v'è scritta ora con una, ora con altra, ora con altra ortografia». Così Leopardi in una nota del 21 marzo 1824, già citata da me su altra parte di questo libro. È dunque così necessaria la Grammatica come si dice? È così utile cacciare nel cervello del fanciullo questa somma di astrazioni logico-grammaticali? La Grammatica è un fatto *a posteriori*, e tanto basta a screditarla. Il greco era arrivato alla sua massima perfezione, prima che i greci si sognassero di esaminare e codificare le leggi che lo governano. Un Pindaro, un Eschilo ignoravano perfettamente che cos'è un avverbio o una preposizione, ignoravano del pari le regole che presiedono all'uso dei modi e dei tempi, e pure sono scrittori eccellenti. E ignoravano la Grammatica perché al tempo loro la Grammatica non era ancora nata. Inventore della Grammatica può essere considerato Protagora d'Abdera, soprannominato il Savio e di professione maestro itinerante, ossia sofista. Le regole della lingua egli le raccolse in un suo libro intitolato *Correzione del linguaggio*, nel quale oltre a tutto egli si divertiva a rivedere le bucce dei poemi più illustri. Per esempio l'imperativo è usato male in queste parole: « Cântami, o dea, l'ira di Achille... », perché il poeta non dà un ordine alla Musa ma le rivolge una preghiera. Oppure: la parola 'ira' (μῆνις) è femminile, ma la parola che significa l'ira sarebbe meglio maschile. Come si vede, Protagora era uomo di spirito e le sue note anticipano Stendhal. Solo che allo spirito e allo stendhalismo egli arrivava per una via involontaria. Come quel nostro scrittore di teatro che scrisse una tragedia, ma poiché in teatro tutti ridevano la convertì in farsa.

GRANDE (NEL PICCOLO). Il mio amico Cesare Zavattini ha avuto una idea da Arlecchino: non potendo far-

si una collezione di quadri grandi, ha pensato di farsi una collezione di quadri minimi, e da ciascuno dei nostri pittori contemporanei si è fatto fare un quadrettino di dieci centimetri per otto, ossia una pitturina che può stare nella metà di una cartolina postale; e nell'ordinazione specificava che non vuole uno schizzo, ma un « quadro completo ». Ho visto la collezione minima di Zavattini e posso dire che non solo è ottima, ma che accanto a quei minuscoli quadretti i quadri di grandezza normale degli stessi pittori perdono di forza e si anemizzano, perdono di tono e sbiadiscono come panni lavati con troppa varecchina. Senza volerlo, Zavattini ha fatto sì che i nostri pittori contemporanei, anche i meno tagliati a questi miracoli, scoprissero tutti il segreto dei greci, che è di contenere il grande nel piccolo. Fare grande è facile e da inesperti, fare piccolo è difficile e consentito ai soli sapienti. Il quadro che io dipingo mi piace riguardarmelo attraverso una lente da miope, che me lo fa parere piccolo e prezioso. A petto a questi brillanti e spiritosi pigmei pittorici (mirabile nella collezione Zavattini un minuscolo autoritratto di Amerigo Bartoli) gli altri quadri sembrano degli stupidi, dei pallidi, dei deboli giganti.

HITLER. Nel settembre 1943 io ero in Versilia. Colonne tedesche coperte di frasche finte e irte di guerrieri travestiti da rospi invadevano sistematicamente quelle più 'italiane' delle nostre città, si spandevano come colossali bruchi di ferro su quelle più umane delle nostre campagne. Traversavo sul meriggio dell'11 settembre la piazza di Vittoria Apuana a Forte dei Marmi, mi fermo a dissetarmi a un baracchino nel quale una donna vende bibite fresche e fette di cocomero. Sopraggiunge un giovane ciclista che dice alla donna: « Ha sentito? Dice che Hitler è morto ». La dispensatrice di bibite continua a mischiare sciroppo di lampone e ghiaccio tritato, ma non manifesta stupore né altro sentimento. Il giovane ciclista « rimane un po' male », ripete due e tre volte la sua notizia purtroppo falsa, e infine davanti alla persistente indifferenza di quella donna ci guardiamo lui e io come complici, per comunicarci la straordinaria scoperta che colei *non sa chi sia Hitler*. Nel 1936, in occasione di una caccia alla lince organizzata dal Presidente della Repubblica Polacca in onore di Hermann Goering ai margini delle paludi di Pinsk, si venne a scoprire che gli abitanti di quella desolata regione

ignoravano perfettamente che ci fosse mai stata nelle loro vicinanze quella guerra che noi per antonomasia chiamiamo la Grande Guerra. Anni sono, in un 'basso' di Napoli, mi fecero vedere una vecchia che in tutta la sua vita non aveva mai ricevuto né una lettera né una cartolina postale. Ma la 'bibitaia' di Vittoria Apuana non era né vecchia né originaria delle paludi di Pinsk: era giovane tuttavia, vivace di aspetto e abitava una delle regioni più civili e illuminate d'Italia. Che dedurre?... Mi venne l'idea che colei ignorasse l'esistenza di Hitler *per igiene*, e l'utilità di questa idea mi aiutò a superare la sua stessa assurdità. Mi ricordai che io stesso, molti anni prima, avevo proposto la fondazione di una lega i cui soci si dovevano impegnare a ignorare Mussolini e a non pronunciare mai il suo nome. Se più uomini avessero la volontà, la costanza e soprattutto la 'preoccupazione igienica' di rispettare il patto di una simile lega, l'ascensione di uomini come Mussolini e Hitler diverrebbe altrettanto vana, quanto quella di un pallone dentro uno spazio privo di aria. Per quale ragione il rispetto 'generale' di simili patti non è possibile? Perché uomini come Hitler e Mussolini rappresentano, esprimono, attuano le idee, i desiderii, le ambizioni della massima parte degli uomini, che sono idee di gloria militare, desiderii di dominazione, ambizioni di conquista. Perché stupire e dolersi dei risultati che dà il potere di un Mussolini e di un Hitler, quando gli uomini, *tutti gli uomini* sono educati a quelle medesime idee di 'grandezza' di cui Hitler e Mussolini sono la naturale e precisa espressione? Anche qui però biancheggiano per fortuna alcune eccezioni. Dal fondo della mia infanzia a oggi che ho più di mezzo secolo di vita, io ho sempre opposto una totale indifferenza, ho sempre nutrito un profondo disprezzo per le qualità che costituiscono la 'grandezza' e la 'gloria' di uomini come Alessandro, come Cesare, come Napoleone, come Hitler, come Mussolini. L'errore consiste nel distinguere fra codesti

'tipi' coloro che riescono da coloro che falliscono. Non si tratta di voltarsi contro Mussolini e contro Hitler quando Mussolini e Hitler entrano nella fase della sfortuna e cominciano a non dare più quello che gli altri « si aspettavano da loro »: si tratta di capovolgere il giudizio che *sorregge* questi 'tipi'; si tratta di abolire le idee che rendono nonché possibili, ma *ardentemente desiderati* uomini come Hitler e Mussolini. Si tratta insomma di un radicale mutamento del concetto di grandezza. Del che non si vede segno neppur nel cuore del disastro in cui la 'grandezza' di questi tipi ci ha precipitati. C'è il pericolo invece che per sanare i danni degli Hitler e dei Mussolini, siano creati nuovi Hitler e nuovi Mussolini. Ma questo pericolo chi lo avverte?

IMPRESSIONISTI. I pittori da molto tempo non lavorano più soli ma in due: loro e il Caso. Talvolta il pittore si addormenta davanti al cavalletto, e quando si sveglia il quadro è fatto: ha lavorato il Caso. E non parlo di pittorelli. Il primo a invitare il Caso a sedere davanti al cavalletto e a collaborare, è Leonardo. Ricordate i suoi maligni suggerimenti a servirci delle nuvole che passano, delle macchie sul muro? Del resto quale Caso maggiore del chiaroscuro? E quanti mai fatti casuali esso è chiamato a nascondere...

INFINITO. L'infinito è una quistione di atmosfera. Se Leopardi fosse nato a Catanzaro anziché a Recanati, probabilmente non avrebbe scritto: « Sempre caro mi fu quest'ermo colle... ». L'opacità e brumosità dell'aria aiutano a pensare infinita la vita, la quale invece appare finitissima se i suoi aspetti sono chiari intorno a noi e conchiusi. Anche lo 'slancio vitale' se ne risente. L'idea dell'infinito genera la speranza (non vi fidate: *l'Infinito* di Leopardi è in fondo il Canto

della Speranza) e dunque la fiducia nella vita, e l'energia, e l'amore del lavoro, ecc. È necessaria una certa quale bruma intorno a noi (e soprattutto nel nostro cervello) per farci vivere bene: per farci vivere 'con speranza'. La chiarezza distrugge: la chiarezza 'finisce' la vita. Immagino che la maggior chiarezza ci viene un attimo prima di morire. (È questa chiarezza che è stata scambiata per il « riepilogo della vita » del moribondo?). Io morto ancora non sono e dunque mi manca l'esperienza diretta, ma alcuni mesi addietro mi dovettero narcotizzare per un intervento chirurgico, e poiché a quella piccola morte io mi ero preparato come se fosse la grande morte, vidi un attimo prima di piombare in quell'orribile sonno, vidi 'tutta' la vita, e non la mia soltanto, nella maniera più lucida (e dirò meglio, più disinteressata, più 'dilettantesca' - forse perché il dilettantismo è il mio vero e più profondo carattere) e più determinata, più conchiusa, più finita: come i vari pezzi di un gioco di meccano racchiusi nella loro scatola. Ma reca pure danni l'infinito; ai troppo creduli; come il socialismo ad esempio, e l'impressionismo. Privi dell'idea dell'infinito, dello 'sguardo' all'infinito, i popoli meridionali non sono né socialisti né impressionisti. Le popolazioni della Basilicata, della Calabria, della Sicilia, della Puglia non solo negano l'infinito come idea, ma lo rifiutano come forma verbale. A Catanzaro sostituiscono all'infinito una proposizione secondaria introdotta da *mu*, a Reggio da *mi*. Dicono: *Annu raggiuni mu ti chiamanu ciucciu*: « hanno ragione che ti chiamano ciuco ». E questo esempio sembra che io l'abbia scelto apposta, per evitare ogni fatica ai miei censori.

INGHILTERRA. Uno degli effetti più importanti e assieme più curiosi di questa guerra (1944), sarà il passag-

gio dell'Inghilterra dalla condizione di nazione capitalista a quella di nazione proletaria. È necessario aggiungere che « capitalista » e « proletaria » sono da intendere qui come *sentimenti*, ossia come *stati d'animo*? Può darsi che anche dopo questa guerra l'Inghilterra continui – può darsi che anche dopo questa guerra l'Inghilterra 'insista' nella sua attrezzatura capitalistica, il che non le sarà certo di vantaggio; comunque sia, la condizione 'psichica' sarà mutata, ossia quella che è la prima causa delle forme umane; e illuminata dal contatto, illuminata dal contrasto, l'Inghilterra sentirà e capirà che le sue future possibilità di vita – che il suo destino la costringono a dimettere il suo antico animo capitalista e a farsi un nuovo animo proletario. Sarà questa la ragione perché questo grande popolo uscirà dal suo « splendido isolamento » ed entrerà per la salute nostra e sua a far parte dell'Europa.

INTELLIGENZA. L'intelligenza completa, equilibrata, feconda è un caso così singolare; lo sforzo che l'uomo fa per salire i gradini dell'intelligenza è così doloroso, così disperato; i danni che nascono da una intelligenza incompleta sono talmente più grandi di quelli che possono derivare da una schietta e paciosa stupidità, che a poco a poco un grave dubbio nasce sull'effettivo valore, sull'utile di questa tanto decantata, tanto sospirata intelligenza. L'ardore stesso, l'ambizione che l'uomo mette nella ricerca dell'intelligenza non sono forse una prova suadentissima che l'intelligenza è una condizione innaturale, inumana? L'uomo desidera più di tutto ciò che non possiede, ciò che non può, non deve possedere. E tra le cose che l'uomo desidera, amore, salute, ricchezza, onori, l'intelligenza non è forse la maggiore, la Grande Considerata? La stupidità per parte sua, questa ceneren-

tola, la povera, la modesta, la disprezzata, la vilipesa, la cara stupidità è quella cui in fondo si rivolge il vero, lo spontaneo, il duraturo amore dell'uomo. Se è lecito prendere a esempio il dualismo amoroso di quegli *incontentabili cretini* che pur avendo moglie si pagano il lusso di avere anche un'amante, diremo che pur nella metafisica l'uomo divide il proprio affetto tra l'Intelligenza (amante) e la Stupidità (moglie) e anzi 'consorte', perché mai etimologia cadde così a proposito. Di tutte le delusioni dell'intelligenza, capricci, perfidie, tradimenti, spese (perché costa cara questa amante di lusso) è lei, la buona, la magnanima stupidità che ci riconsola. È lei la paziente, la fedelissima che dopo tutti i trascorsi e tutti gli smarroni della prolungata gioventù, ci aspetta all'angolo del focolare, per condividere con noi in idillio dolcissimo la pace dei nostri vecchi giorni.

joy. Stendhal, *Memorie di un turista*, volume II, pagina 3: « *L'esaltazione d'amore*, questo sentimento oggi così ridicolo (1838) e che regna sovrano nelle poesie di Petrarca e di Dante, era il principio di ogni cavalleria; la poesia provenzale lo chiamava *joy*. Nel codice spagnolo il *joy* era raccomandato come un dovere ai cavalieri. Così la spada di Carlomagno si chiama *Joyeuse*, cioè a dire l'"entusiasta d'amore" ». Oggi ancora in italiano *tristo* è l'uomo di animo basso, prosaico, nemico di ogni generosità, un uomo da sfuggire e quasi da impiccare. La galanteria provenzale aveva stabilito dei gradi perfettamente distinti attraverso i quali bisognava passare progressivamente. Si era prima di tutto *feignaire*, ossia esitante; poi *prégaire*, ossia deprecante; poi *entendaire*, ossia ascoltante; infine *druz*, ossia amico. In italiano « drudo » significa amante di donna maritata. Drudo per noi significa amante disonesto, ma una volta significava amico fedele (dal tedesco *treu*, fedele) e così lo usa Dante nel XII del *Paradiso*, parlando di San Domenico della nobile casa dei Guzman (v. 55):

Dentro vi nacque l'amoroso drudo
Della fede cristiana, il santo atleta
Benigno a' suoi ed a' nemici crudo.

Anche Montaigne (*Essais*, « De la Tristesse ») loda gl'Italiani perché hanno fatto « tristezza » sinonimo di « malvagità » e dice: « Io sono del tutto esente di questa passione e non l'amo né la stimo; benché la gente onori in modo particolare la tristezza e di essa adorni la saggezza, la virtù, la coscienza: stupido e brutto ornamento! Gl'Italiani più ragionevolmente hanno chiamato " tristizia " la malvagità, perché questa qualità è sempre nociva e insensata; e come vile sempre e bassa, gli Stoici ne vietano il sentimento al savio ». Queste parole si affanno a puntino a quella speciale forma di tristezza che presso di noi è diventata forma d'arte e chiamiamo « dolorismo ». Abbiamo scrittori doloristi (Pirandello), pittori doloristi (Casorati), attrici doloriste (Eleonora Duse). Il dolore è considerato più elegante, più nobile, più profondo della gioia. Per quello che è della gioia come ' esaltazione d'amore ' (il *joy*), resta a dire che anche nella più smagliante esaltazione d'amore c'è sempre una ancorché minima ombra che ne macchia la luce; perché l'amore che si ha per altri, sia pure per la Ragione suprema d'amore, non è mai perfettamente puro in quanto implica dedizione di noi stessi; e il *joy* noi cavalieri senza dama lo serberemo piuttosto per l'amore a noi stessi: a quello che di più puro e più alto esprimiamo da noi stessi, alle nostre opere: a ciò che non ci viene da sorgente altrui, ma dalla nostra propria sorgente. La nostra solitudine è la nostra nobiltà. La nostra solitudine è la nostra gioia: il nostro *joy*. Anche secondo la considerazione ' comune ' della nobiltà: nobili sono i pochi, gli eletti: a maggior ragione il Solo.

LATINO. Però non fui a rimembrar festino; / Ma or
m'aiuta ciò che tu mi dici, / Sì che raffigurar m'è più
latino (*Paradiso*, III, 61). *Latino* qui sta per *facile, natu-
rale*. Significato usato generalmente nella nostra lingua.
Così « dire una cosa in buon latino » per « farsi inten-
dere, parlar chiaro », o « intendere il latino » per « ca-
pire quel che si prepara, quel che è sottinteso ». I quali
esempi mostrano quanto più naturale è il latino a noi,
che ad altri che parlano lingue derivate dal latino.

Trascrivo qui sotto la lettera che in riferimento a
questa mia noterella alla voce LATINO, ricevei dal ca-
pitano V. Bertello. Nulla è così commovente, come
l'erudizione silenziosa e solitaria.

Società Anonima Navigazione Alta Italia

Genova - P.fo « Monbaldo »

Il Comandante

20 Maggio 1942-XX

Ill.mo Sig. Alberto SAVINIO

presso il giornale « La Stampa », TORINO

« Nella Vostra interessante rubrica, mi ha colpito
la definizione del termine "latino" (*La Stampa*, 15-

5-42-XX) e credo che Vi interessi sapere che questo aggettivo è correntemente usato nel gergo marinare-sco nel significato di "facile a muovere".

In modo più specifico, si usa "latino" per indicare che un perno, un asse, un'asta, che dovrebbero ruotare o scorrere entro i loro sostegni o cuscinetti, non sono "bloccati", ad es. dalla ruggine; ma ruotano o muovono facilmente.

Mi fa piacere aver la Vostra autorevole approvazione dell'uso di questo termine, che sin qui faceva arricciare il naso a qualche purista di dozzina; ma un parere autorevole sarebbe anche utile sul verbo "latinare", cioè "render latino", pure di uso correntissimo a bordo.

Qualsiasi nostromo capirà immediatamente quello che voglio dire quando gli ordino di "latinare le gru"; ma credo che Vi sarà difficile trovare una paternità dantesca anche per questo verbo... verbo utilissimo, che i pedanti non possono sostituire che con la lunga, scolorita ed imprecisa frase "fare manutenzione". Comunque, anche se Dante non l'ha usato tale e quale, mi sembra che la sua filiazione sia legittima e che abbia solo bisogno di esser "lanciato" per andare ad arricchire la nostra lingua.

Forse non l'ha fatto prima per l'impermeabilità della paratia che separa i naviganti (anche se piemontesi) dal resto del genere umano; forse in altri ambienti non si sente il bisogno di questo termine troppo "tecnico": Io non sono in grado di approfondire degli studi filologici (ci annegherei!); ma ho creduto che Vi possano interessare questi accenni.

Vi prego di volermi scusare se non ho preposto al Vostro nome i dovuti titoli, che purtroppo non conosco, e Vi prego pure di voler considerare come riservati (per ragioni militari) il nome di questo piroscampo ed il mio indirizzo.

Vogliate gradire i miei devoti ossequi.

(Cap. V. Bertello - P.fo "Monbaldo" - Comando Su-

periore Forze Subacquee Italiane in Atlantico - Ministero Marina - Roma) ».

LETTERATI. Al dire di Svetonio e di Giovenale, maestri entrambi di pettegolezzo, Caligola istituì o ripristinò i giochi che si celebravano a Lione (Lugdunum) presso l'ara di Augusto. Terminati i giochi, i vincitori della gara di eloquenza ricevevano i premi, che i vinti dovevano procurare e consegnare essi stessi ai vincitori. Quasi ciò non bastasse, i vinti dovevano recitare le lodi dei vincitori. Se tra le opere presentate alcune erano giudicate indegne della gara, gli autori prima dovevano cancellarle con la lingua, poi erano frustati e immersi nel Rodano.

Stendhal, ricordando questa storiella nel capitolo su Lione delle sue *Memorie di un turista*, scopre nella « punizione del letterato » una riprova della pazzia di Caligola. Errore. L'odio per il letterato è universale e sempiterno, e se altri non lo manifestano, meglio non lo 'esercitano' come lo esercitava Caligola, è perché gli manca l'autorità che aveva Caligola e il coraggio di usarne. E come non odiare il letterato, ossia *colui che sa e fa professione di sapere?* Questa variante della lotta di classe non si estinguerà mai, perché l'uomo non si stancherà mai di odiare negli altri ciò che egli stesso vorrebbe essere e non riesce a essere. E chi non desidera la sapienza, o almeno il lustro che dà la sapienza?

Napoleone diventò quello che tutti sanno, ma non riuscì a diventare quello che nel suo intimo desiderava: un letterato. Comincia a quindici anni, per non dire dei tentativi precedenti, con una specie di memoriale giovanile (curiosa l'analogia col « memoriale » della fine) intitolato *Tappe della mia vita*. Più tardi scrive una *Storia della Corsica* in forma epistolare. Scrive la *Lettera a Buttafuoco*. Scrive un piccolo

romanzo: *Clisson et Eugénie*. Scrive un dialogo: *Le Souper de Beaucaire*. E quando non scrive si propone di scrivere, come nel proclama ai soldati dopo Waterloo: « Se ho consentito a sopravvivere, è per servire ancora la vostra gloria. *Scriverò* le grandi cose che abbiamo compiute assieme ». E quando non scrive egli stesso, fa scrivere ad altri, come a Sant'Elena. In una confessione sincera dei suoi desideri riposti, Napoleone avrebbe scambiato Arcole, Wagram, Austerlitz per un'opera letteraria che sfidasse i secoli, pari a quelle dei grandi autori che egli tanto amava, e rileggeva di continuo, e nella sorte persa e in quella avversa, e meditava, e postillava.

Acque bastanti il Rodano non ha, per lavare il letterato delle sue colpe: delle sue *invidiate* colpe.

LIBERTÀ. L'uomo combatte per acquistare libertà. Combatte tutto che si frappone all'acquisto della libertà. Ha combattuto il feudalismo. Ha combattuto i privilegi della nobiltà e del clero (rivoluzione francese). Sta combattendo il capitalismo. E poi?... È bene che fin da ora si sappia quali ostacoli l'uomo avrà ancora da combattere di là dal capitalismo, a fine di arrivare alla piena e perfetta libertà. Quale sarà la libertà di là dal capitalismo, è facile prevedere. Libertà molto torbida ancora. Che altro bisognerà fare per chiarire la libertà? Non sarà perfettamente chiara la libertà finché rimarrà nel mondo anche il minimo derivato dell'idea di Dio. Finché non sarà svanito al tutto anche l'ultimo residuo del divino, ossia di cosa che sovrasta, e propone all'uomo un mistero, e tira da lui un anelito, e genera in lui una aspirazione, e indica a lui una meta. Né sarà d'altra parte perfettamente raggiunta la libertà finché durerà nell'uomo anche l'ultimo ricordo del concetto di causa ed effetto, e che la vita in generale e ciascuna cosa in particolare hanno

un fine. Finché non saranno dimenticate del tutto le domande che l'uomo si pone davanti alla nascita, alla morte, all'arte, ai 'misteri': « Perché? », « Che significa? ». Finché non sarà spento anche l'ultimo sospetto che le cose *celano un significato*. Finché la vita non avrà raggiunto la condizione di insignificazione perfetta e di suprema leggerezza. Finché la mente dell'uomo non sarà arrivata al puro lirismo. E quel giorno l'*Illiade*, la *Commedia*, gli affreschi della Sistina, la parola dei moralisti, i sistemi dei filosofi, l'opera dei governatori della società, tutto che di grave, di 'serio', di 'significativo', di venerabile, di necessario è nel mondo sarà considerato con curiosità archeologica, come documento di una epoca di barbarie e di schiavitù.

LINGUA. Il Teatro delle Arti di Roma ha messo in scena un'operina di Paul Hindemith: *Hin und zurück*. Si tratta di una cosuccia di importanza minima ma che ha il pregio della brevità: dura dieci minuti. In così ristretto spazio di tempo Paul Hindemith pone e risolve un problema che invano ha faticato per secoli e secoli la mente dei filosofi, cioè a dire la riveribilità del tempo. Un marito festeggia il genetliaco di sua moglie, ma al sopraggiungere di una lettera s'ingelosisce e l'uccide. A questo punto l'azione si tronca, poi comincia a svolgersi a ritroso e ritorna al punto di partenza. Assieme con l'azione anche la musica si svolge a ritroso, e questo mi aveva incuriosito. Speravo uno di quei giochi esercitativi nei quali si sono divertiti alcuni polifonisti, e Bach nell'*Arte della fuga*, e Haydn in un minuetto se ben ricordo, e che in altra forma piacevano anche a Francesco Petrarca, perché in fondo all'uomo più serio sonnecchia il solutore di cruciverba. Hindemith però questa sua musicchetta non la rovescia nota per nota ma a gruppi di

quattro battute, e questo toglie al suo scherzo musicale ogni gusto 'anatomico'. A parte ciò *Hin und zurück* ha quel carattere meccanico, legnoso, burattinesco, tra macabro e caricaturale, senza che sembrava che in un determinato momento del nostro secolo (*Hin und zurück* è del 1928) non fosse possibile né lecito fare arte 'intelligente'. Bisognerebbe cercare le ragioni 'psichiche' che inducono l'artista a rappresentare l'uomo ora in un modo ora in un altro, ma sempre in forma innaturale ed eccessiva: ora in forma di burattino ('dopoguerra' tra il 1920 e il 1930, durante il quale si manifesta nel modo più esplicito la volontà di 'avvilire' l'uomo), ora in forma di fantasma (romanticismo tedesco), ora in forma di eroe (michelangiologismo, wagnerismo, decarologismo) ecc. Si potrebbe compilare così (che fanno i critici?) un manuale tecnico della rappresentazione 'artistica' dell'uomo, il quale insegnerebbe altresì che l'uomo non va mai rappresentato come di solito è nella realtà, perché così facendo (De Amicis, Giacosa e simili) si dà di lui una rappresentazione ovvia e dunque inutile, ossia 'non creata'; fermo restando che il solo lato valido della rappresentazione artistica dell'uomo è il lato 'creato' dall'artista, che è poi il lato che il comune considera arbitrario e falso. *Hin und zurück* è un termine da biglietto ferroviario e significa letteralmente « andata e ritorno ». Noi italiani quando vogliamo citare l'opera capitale di Arturo Schopenhauer non diciamo *Die Welt als Wille und Vorstellung*, ma *Il mondo come volontà e rappresentazione*; del pari quando vogliamo indicare la musica che accompagna il funerale di Sigfrigo non diciamo *Trauermusik aus Götterdämmerung*, ma *Marcia funebre del Crepuscolo degli dei*. Non si capisce dunque per quale ragione i giornali di Roma vollero annunciare questa volta l'operina di Paul Hindemith nel suo nome originale. Forse per quelle medesime ragioni che inducono le nostre signore a chiamare *renard* ciò che noi chiamiamo « volpe », che inducevano il visconte La

Nuance¹ a sostenere che *nuance* dà un senso della sfumatura, che la parola « sfumatura » non riesce a dare. I giornali dunque annunciarono a più riprese *Hin und zurück* di Paul Hindemith, ma ogni volta in maniera diversa, e ogni volta in maniera diversamente sbagliata. Una volta scrissero *Hin Uun Suruck*, un'altra *Hi ünd Zurk*, e ogni volta nacquero in me strane e incomprensibili immaginazioni. Un muro di oscurità mi si eresse davanti e una grande tristezza si spanse nel mio animo quasi una seppia avesse versato nella mia testa il suo inchiostro, perché l'oscurità - voglio dire l'oscurità nel senso figurato della non-conoscenza, me mi rattrista come un muro di prigione. Mi diceva alcuni giorni sono il mio amico Valentino Bompiani: « Perché io non devo poter assaporare nella lingua originale il *Faust* di Goethe? ». Questo desiderio bisognerebbe estenderlo ai *Lusiadi* di Camoens, all'*Eugenio Onièghin* di Puskin, alle liriche di Solomòs, ecc. ecc. Ma come soddisfarlo? Ieri qualcuno mi parlava come di un mostro di tale che parla undici lingue, ma poiché le lingue che si parlano in Europa sono più di undici e non meno di venti, gli europei che non volessero imbattonsi più nei *Hin Uun Suruck*, nei *Hi ünd Zurk* e in altri simili muri di buio dovrebbero trasformarsi in altrettanti supermostri. È possibile? Voglio dire: è possibile un raggruppamento di cinquecento milioni di poliglotti? Se leggiamo oggi *La guerra del Peloponneso* (a proposito: è in circolazione nelle librerie una perfetta versione italiana di questo libro fatta da Piero Sgroi ed edita dall'Istituto per gli Studi di Politica Internazionale, e io posso dire che il testo originale non perde nella versione nessuno dei suoi molti pregi) se leggiamo oggi *La guerra del Peloponneso* stupiamo dell'analogia tra le guerre descritte da Tuciddide e le guerre che si combattono nel nostro tempo, con questa sola differenza che antagonisti oggi so-

1. Personaggio dell'*Idioma gentile* di Edmondo De Amicis.

no i continenti e allora erano Atene e Sparta. È come vedere una città nel plastico di un architetto, come vedere un modellino. Una volta gli avversari stavano in una medesima città e a Firenze le abitazioni degli Strozzi, degli Albizzi erano abitazioni e assieme fortezze. Poi, allungandosi la portata delle armi, gli avversari dovettero allungare la distanza tra loro e da avversari dentro la medesima città diventarono avversari da città a città e Firenze combatté Pisa, Lucca combatté Siena. C'è analogia tra guerra e musica in questo, che lo sviluppo sì della guerra sì della musica è determinato dal progresso 'tecnico' degli strumenti. La differenza fra Strawinski e Frescobaldi è dovuta in gran parte alle loro diverse possibilità strumentali, e poiché l'orchestrazione bellica è arrivata agli sviluppi che sappiamo, nuove guerre in Europa difficilmente ci saranno ancora, perché a meno di volersi ammazzare come cani, i duelli a bruciapelo non sono consentiti. Dubita l'uomo, e soprattutto l'uomo di mente latina e cattolica, dubita che unione tra uomini possa effettuarsi sotto ragioni 'ideali' e questa idea anzi gli ripugna; ma che l'unione nel prossimo futuro si prospetti come effetto del « no » più pratico e materiale, dissiperà il dubbio, aprirà l'occhio e lo illuminerà. E la lingua di questa Europa senza guerre? La lingua di questa Europa-nazione? Dovranno uomini di una medesima nazione andare gli uni verso gli altri come ciechi e come muti? Chiamano i russi « muti » e « uomini senza lingua » coloro che non parlano russo. Ma un nuovo dubbio sorge, una nuova ripugnanza nasce: quel dubbio, quella ripugnanza che ispira, specie nei nostri climi, ogni forma di « modernismo », ogni velleità di « progresso ». Ma basta questo « istinto di difesa » a sopprimere la necessità di una lingua 'europea' - questo nuovo 'problema'? Qui io non parlo da « esperantista » sì da scrittore. La lingua è strumento per propagare le idee. Ma la lingua cerca forza, efficacia, espressione, bellezza. E la lingua diventa rara e appartata: più bella e

per pochi. E così rinuncia alla sua funzione, al suo fine; e tanto più vi rinuncia quanto più si rinchiude nel suo « personalismo », nella sua 'gelosia', nei suoi 'sapori', nelle sue preziosità. E si dice allora che la lingua bisogna suggerla col latte, come se per esprimere e propagare le idee qualunque modo di lingua non fosse buono. Io non so quale lingua parleranno gli europei: i 'nazionali' europei; non faccio profezie. Ma a fine di facilitare il compito invito fin d'ora ad abbandonare tutti quei 'sentimenti', quei 'pregiudizi' che nella lingua trattengono e ostacolano, tutto ciò che nella lingua è vantato come pregio. Invito a sciogliere la lingua, a sbottonarla, a slacciarla, a svincolarla dal suo « regionalismo », affinché libera, fluente, incolore, insipida, sparisca quanto a sé e lasci libero passaggio alle 'idee'. Un giorno sarà considerato barbarie, ciò che oggi ancora passa per bellezza di lingua. Ma in compenso tra uomo e uomo il buio forse non ci sarà più di un *Hin Un Suruck*.

LINGUA (NATIVA). Desiderato da Rotterdam, detto Erasmo perché l'Umanesimo disprezzava le lingue viventi e onorava le morte, e Desiderato in greco si dice Erasmos; Erasmos come indica l'affisso topografico del suo nome era nativo di Rotterdam ossia olandese, ma essendo umanista aveva adottato a lingua propria il latino che in quel tempo era riuscito a essere quello che nel nostro non è riuscito a essere l'esperanto cioè a dire una lingua universale, e parlando e scrivendo continuamente latino aveva del tutto dimenticato l'olandese. Così dunque l'umanista Erasmo da Rotterdam visse latinamente tutta la vita per uno spazio di anni sessantanove, ma quando il 12 luglio 1536 egli entrò in lotta con la morte (agonia) per l'inasprirsi del morbo dissenterico che lo tormentava e lo fiaccava dalla primavera di quel medesimo anno, egli nel

dormiveglia tra vita e morte ritrovò le sillabe, le voci, i suoni, il senso della disprezzata e dimessa lingua nativa, e balbettando con labbra 'automatiche' lui il castigatissimo latinista, in basso fiammingo pronunciò: « Canterò la tua gloria, Signore », « o madre di Dio, pietà di me », « *lieber Gott* ». Che segno è questo se non che tutta la vita e l'opera umanistica di Erasmo sono un brillante artificio e solo l'agonia lo scioglie da quello e riconduce alla verità e alla spontaneità? Così Petrarca per parte sua era sicuro di acquistare immortalità con l'*Africa* e le altre opere latine, e mai l'idea gli sfiorò la mente che immortalità invece gli sarebbe venuta dal 'volgare' *Canzoniere*. Ed è segno pure che tutto l'Umanesimo è una vasta manifestazione di estetismo, ossia un grandioso tentativo di essere quello che non si è, adottando una forma considerata più bella e più nobile, sopra la forma propria e naturale. E io per tanti anni mi ero andato domandando: « Che è nel Rinascimento che mi suona così innaturale, così artificiale, così falso? ». Si dice che San Francesco in punto di morte riparlò francese, che era la sua lingua materna.

LINGUE (E POPOLI). L'italiano è piano, il francese tronco, l'inglese sdrucchiolo. L'aggettivo inglese precede il sostantivo; anche questo per il carattere sdrucchiolo dell'inglese. Perché aggettivo prima e sostantivo dopo, compongono assieme una parola sola e sdrucchiola. *A faithful husband*. Due parole (tre con l'articolo) con un solo accento sul *faith* (collocazione del resto tutt'altro che precisa) e che assieme compongono una sola parola e supersdrucchiola: *afaith'fulhusband*. Parola-cometa. L'inglese è quasi tutto di parole-comete. Stella la sillaba sulla quale cade, e così delicatamente, l'accento; chioma le sillabe disaccentuate che l'accentuata sillaba si trascina dietro, e che via via vanno di-

gradando di suono e finiscono in pulviscolo sonoro, così come la chioma della cometa va digradando via via di luce e finisce in pulviscolo luminoso nella infinita oscurità del firmamento. Carattere *romantico* della lingua inglese. Romantica non solo nell'indole e nella mente, ma anche nella disposizione stessa e nello stesso suono delle parole.

Elemento romantico nella vita, è il sentimento dell'infinito. Passato, futuro: tutto che è fuori del presente. Nell'organismo sonoro della lingua inglese, la parte che esprime il suo sentimento romantico, il suo amore dell'infinito, è la chioma delle parole-comete: le molte sillabe disaccentuate che la sillaba accentuata (stella) si trascina dietro, e che via via vanno digradando di suono e perdendosi nell'infinito.

Parlavo col mio amico Giulini. La precedente domenica, Giulini aveva diretto all'Argentina la composizione di un giovane compositore italiano e mi domandò che ne pensavo. Gli risposi che manca di sonorità. Avrei risposto meglio, che è *aromantica*. Carattere comune delle cose italiane - dell'anima italiana. E se non dico « classica », è perché questa parola ci porterebbe lontano, devierebbe il senso del discorso. Il senso romantico continua la cosa di là dalla cosa. Come l'ombra il corpo. Come il ricordo della cosa attaccato alla cosa. Prolungamento della cosa. E vivo, presente, manifesto. La cosa e, assieme, il ricordo della cosa: 'al presente'. Altrimenti la cosa è come senza ombra, senza ricordo. Al quale difetto l'*aromantica* supplisce - crede supplire ingrandendo la cosa, soffiandoci dentro, gonfiandola, ingigantendola. Quella musica, portata al massimo volume, riempiva lo spazio, non lasciava luogo intorno, soffocava; e non aveva ombra al suo fianco, non ricordo di sé. L'eloquente, il retorico vengono dalla mancanza di senso romantico.

Anche il francese è *lingua romantica* - meno dell'inglese. Si dice che è lingua tronca, perché l'accento cade sulla fine della parola; ma si sbaglia. Le parole

francesi non sono tronche come le tronche parole italiane. Se così fosse, e con tante parole 'tronche', il francese sarebbe senza gambe; ed è invece una delle lingue più camminanti; e progredisce sempre; e sempre si arricchisce. Il suono (il corpo - il destino) della parola francese non è bruscamente e nettamente reciso, come è bruscamente e nettamente reciso il suono - il corpo... il destino della tronca parola italiana. *Vertu* non è tronco come *virtù*. Il suono finale della parola francese si dilunga. Si dilunga se la parola termina su vocale; si dilunga maggiormente se la parola termina su consonante (*poison, espoir*); si dilunga maggiormente ancora se la parola termina su *e* muto: *espérance, inexorable*. E questo dilungarsi del suono finale della parola e perdersi nell'infinito, è il segno sonoro del carattere romantico della lingua francese.

Il francese ha perduto i diminutivi. Che se ne farebbe? Ogni parola francese è un diminutivo. Una mia amica francese, sentendomi passare dall'italiano al francese, notò: « *Votre voix passe du grave à l'aigu* ».

L'assenza di carattere romantico nella mente e nei sentimenti dell'uomo italiano, è dimostrata anche dall'assenza di carattere romantico nel meccanismo e nella sonorità della lingua italiana. La parola italiana, come suono, spesso come significato, non si continua di là dalla parola, ma finisce dove finisce la parola: si riassorbe nella parola. Parole quasi tutte piane. Piccoli edifici 'isolati'. Composte ora di due sole parti: velo, nube, chiodo; ora di tre: lavoro, denuncia, ritrovo; nel qual caso la parola fa tempietto: il corpo centrale (« vo » di lavoro, « nun » di denuncia, « tro » di ritrovo) e due ali laterali; ma dà anche l'immagine di un uomo fra i carabinieri; ora composta di tre, o quattro, o cinque parti ma con l'accento sulla terza sillaba, e dunque sdrucchiola: albero, impùbere, incurabile. In queste più rare parole affiora un'ombra romantica. Solo un'ombra. Perciò non si

parla propriamente di romanticismo, ma di un più eloquente. Le parole sdrucchiole sono ricercate perciò dai poeti come Carducci, come D'Annunzio, come Pascoli, che talvolta confondono poesia ed eloquenza.

Di rado la parola francese ha lo 'schiacciato' della tronca italiana. Raro esempio di sonorità schiacciata, nel seguente verso dell'*Andromaca* di Racine (atto I, scena I):

Le pompeux appareil qui suit ici vos pas.

Mentre nel verso seguente:

N'est point d'un malheureux qui cherche le trépas

il *pas* di *trépas*, simile apparentemente al *pas* del verso precedente, non ha suono schiacciato ma lungo.

Italiani che parlano assieme, non si preoccupano di accordare i toni. (Perché, in tempi di tanto 'regismo', non s'insegna nelle scuole le buone regole del conversare: non buttarsi nel discorso altrui, non coprire l'altrui voce con la propria?). I russi sì. Non se ne preoccupano: l'accordo dei toni è naturale. Popoli corali. L'italiano è lingua intellettuale: indiretta. Il russo è lingua diretta: fisica. Il vocabolo russo ha forma fissa solo quando è scritto. Pronunciato, muta suono secondo le *modulazioni psichiche*. Una mia amica russa mi dava come esempio la parola *molocò*, latte. Scritto, *molocò* è *molocò*. Pronunciato, *molocò* muta tante volte suono, in capo, in coda, nel mezzo, quanti sono i sentimenti che, pronunciandola, si mettono in questa parola. Musicisti e danzatori, i russi sono musicisti e danzatori anche nella favella. Non parlano concettualmente (come noi). Non parlano « freddo », « indiretto », « staccato dal fisico », « staccato dallo psichico ». Esprimono, per movimenti e modulazioni di suoni, i vari stati dell'animo. Differenza come fra il pianoforte e l'organo. Noi non teniamo il suono: loro sì.

LUTTI. Nei lutti solenni, oltre a vestir bruno e radersi i capelli, solenne era anche tagliare i crini ai cavalli, come fecero i tessali alla morte del loro capitano e liberatore Pelopida, i quali intorno al corpo di lui ammicchiarono le spoglie tolte al nemico e tosarono i crini ai cavalli e rasero le chiome a se stessi. E Alessandro fece anche più; perché non solamente fece troncare i crini ai cavalli e ai muli, ma rase anche i merli d'in su le mura, sicché anche le città sembrassero piangere, assumendo invece dell'antico aspetto una tosata e disorrevole figura (Plutarco, Vita di Pelopida, 33-34). Tutto che eccede, è riso. Riso i merli delle mura, riso le torri delle città. D'ora innanzi io penserò a Bologna e a San Gimignano, come a città « che ridono ». E riso di Torino è la Mole Antonelliana, riso di Parigi la torre Eiffel. Il riso è irriverente in quanto eccesso di gioia, e perciò irrita e offende; e forse questa è la 'vera' ragione perché Mauissant non poteva soffrire la torre Eiffel, e voleva abbandonare Parigi per togliersi dagli occhi *cette vilanie*. Ecco spiegato anche perché una legge urbanistica vieta che un edificio superi gli altri: non si vuol sentir ridere. Guardate il contadino mentre ride, l'uomo più *anticamente* educato: si nasconde la bocca con la mano. La buona educazione è un lutto.

MACCHIE. Ho ricevuto qualche mese addietro il libro che contiene le belle poesie di Salvatore Quasimodo e che ha un titolo così petrarchesco e assieme così nostro: *Ed è subito sera*. Sfoglio il volume nel quale le liriche leggere, delicate sono coricate sulle pagine bianche, e ricantano la vita, gli uomini, la natura così come altre volte le cantava Esiodo, ma perduta l'età dell'oro e grevi del dolore, della malinconia, della tristezza che sopra vi hanno messo le altre età; e a pagina 157 trovo un segno di queste più tristi età impresso sulla carta - anche sulla carta. Sulla pagina che reca in alto una poesia di soli tre versi ed è quasi del tutto bianca, in basso e a sinistra, presso la cucitura e a riscontro della pagina vicina che è del tutto bianca, trovo uno strano segno, una macchia, una 'piaga' sulla carta. È a forma di racchetta da tennis e dentro la carta è fatta sottile sottile dalla corrosione, a segno da esserne traforata come una vecchia trina. Anche il colore della carta è alterato in quel punto, come da umidore, come da vecchiaia - come da infermità. Questa piaga della carta è così repellente che non oso toccarla, e anche il guardarla m'è doloroso. Che penso?... Penso a una forma cancerosa della carta. Guardo l'al-

to della pagina, la parte ' sana ' della pagina e, o contrasto!, è una poesia di Alceo nella lucida, nella tenerissima versione che ne dà Quasimodo. Si chiama dal primo verso: *Io già sentò primavera*, e dice: « Io già sento primavera / che s'avvicina coi suoi fiori: / versatemi subito una tazza di vino dolcissimo ». Che valore ha questo aggettivo « dolcissimo » che così spesso ritorna nei poeti greci a riguardo del vino? Ha esso un significato diretto che indica la preferenza dei greci per il vino amabile o abboccato diversamente da noi che preferiamo il vino asciutto, oppure ha un significato che va di là dalla differenza tra dolce e asciutto? Volto la pagina e nel foglio 158, ove l'altra faccia della piaga è in basso e a destra, leggo questi altri tre versi del poeta di Mitilene: « o conchiglia marina, figlia / della pietra e del mare biancheggiante, / tu meravigli la mente dei fanciulli ». Ma ormai tutto è macchiato da quella piaga. Macchie mi si scoprono dappertutto. Macchie sugli uomini, macchie sulle cose, macchie sulla vita, macchie sul mondo. Macchie sulla primavera, macchie sui fiori, macchie sulla tazza, macchie sul vino, macchie sulla conchiglia marina, macchie su sua madre la pietra e su suo padre il mare biancheggiante, macchie sulla mente dei fanciulli, macchie sulla stessa meraviglia. Ricordo. Stavo a Villastellone, presso Torino, nel giardino di mio cognato Ascanio. E guardavo il bel tiglio che una volta spandeva sulla casa l'ombra del suo generoso fogliame. L'albero da più mesi era malato e deperiva. Orribile una fungosità gli s'infoltiva sul tronco robusto e lo rodeva. Non fu possibile salvare l'albero che ogni giorno più si dissugava nel suo muto dolore e alla fine Martino il vecchio giardiniere che per il lungo contatto con la terra ha mani simili a due zolle, dovette segargli il tronco presso il pedale e abbatterlo tirandolo giù con una fune. Di rado spettacolo di sofferenza mi fu più doloroso sebbene l'albero sofferente non avesse dato un lamento, non una lacrima, non una stilla di sangue. E anche allora, guardando la ma-

lattia del tiglio e i suoi rapidi, inarrestabili progressi, quella strana orribile fungosità che lo rodeva, pensai a un cancro dell'albero. Ai mali e alle sofferenze del mondo organico noi siamo abituati. Ora, a poco a poco, anche il mondo inorganico, che finora credevamo negato al misterioso potere di nutrirsi e di svilupparsi trasformando in sostanza propria la sostanza altrui, anche il mondo inorganico ci rivela la sua vita, i suoi mali, le sue sofferenze; e gli esperimenti di Stanley e Wyckoff, di Bawden e Pirie scoprono la natura virulenta e assieme chimica degli agenti patogeni che determinano il 'mosaico' del Tabacco e il deperimento del Pomodoro, scoprono l'esistenza di esseri misteriosi che si propagano come microbi e si cristallizzano come sali. Il male, la sofferenza, la morte insidiano anche quella parte della vita universale che per tanto tempo abbiamo creduto insensibile al male e immune dalla sofferenza. E quanto più allarghiamo e approfondiamo la conoscenza della natura, tanto più sovrano ci si rivela il potere del male, della sofferenza, della morte.

MADRE. Roma, marzo 1944. Un tale era ricercato dalla polizia, per una delle tante ragioni per cui gli uomini in quel periodo erano ricercati dalla polizia. Un giorno mentre costui stava in casa di sua madre, la polizia venne a cercarlo. La domestica sgomenta corse ad annunciare che alla porta c'erano tre poliziotti armati di fucili mitragliatori, ma la madre disse calma: « Dite che mio figlio non c'è: al resto penso io ». I tre poliziotti non si contentarono della risposta e vollero visitare l'appartamento. Aprirono le porte di tutte le camere: non trovarono nulla. Aprirono anche la porta della camera da bagno: era vuota. Ma dentro la camera da bagno c'era un'altra porta e uno dei poliziotti domandò che fosse. La domestica rispo-

se che era la porta del cesso e il poliziotto andò ad aprirla d'impeto, ma immediatamente si tirò indietro esclamando: « Oh scusi! » e richiuse la porta: sulla tazza del cesso stava seduta una signora d'età. I tre poliziotti se ne andarono e allora anche l'uomo ricercato, *che sua madre aveva collocato dietro la porta del cesso*, venne fuori dal suo nascondiglio. Più che il coraggio e la calma di fronte al pericolo, è da ammirare l'acume psicologico di questa donna la quale pensò che qualunque uomo, anche un poliziotto, trovando una donna seduta al cesso, si sarebbe ritirato d'istinto. Resta a dire lo sforzo che essa dovette fare per sedersi al cesso e tirarsi su le vesti in presenza di suo figlio. Ma quali eroismi non affronta una madre per salvare il proprio figlio?

MALANDRINI. Con questo nome furono designati al tempo delle Crociate i ladri egiziani o arabi che infestavano la Siria e l'Egitto, perché la maggior parte di essi erano infermi di lebbra che una volta si chiamava Malandra.¹ Il nome di poi fu dato a quelle bande che col volgere dei tempi composero le compagnie di ventura. I malandrini infestavano soprattutto la Francia e Du Guesclin ne purgò quel regno prendendoseli con sé in Ispagna sotto pretesto di combattere i Mori, e adoprando a farli morire tutti sotto le scimitarre degl'infedeli.

Così la volpe si libera delle pulci, pigliando in bocca un mucchio d'erba, entrando in un fiume e immergendosi nell'acqua a poco a poco, e in ultimo tuffando anche la testa, dopo che ha lasciato andare alla deriva il mucchio d'erba, sul quale le pulci via via si erano rifugiate.

Una crudelissima variante del sistema del 'cone-

1. *Maladrerie* chiamano oggi ancora i francesi il lebbrosario.

stabile' fu usata dal consiglio municipale di Costantinopoli, allorché non ricordo bene se nel 1907 o nel 1908 liberò la città dei suoi molti cani, deportandoli in un isolotto deserto e nudo del Mare di Marmara, e lasciando che morissero di rabbia sotto il sole.

Una terza variante del 'sistema Du Guesclin' si può avere in quegli studenti dell'università di Torino che aspettarono Francesco Pastonchi fuori dell'aula per la sua prima lezione di letteratura, gli aprirono cerimoniosamente la porta al suo arrivo, e quando fu entrato gli richiusero la porta alle spalle e se ne andarono.

MALINCONIA. Afflizione dell'anima affine alla tristezza, ma questa affligge più vivamente (più *materialmente*). Anche se cupa e profonda, la malinconia trova ancora sorgenti di tenerezza. Si direbbe che essa ha per carattere la dolcezza. La tristezza è disperata, la malinconia viene nelle 'soste' della speranza. Se tanta malinconia è negli dei antichi, è perché l'immortalità, quell'immortalità 'terrestre' cui essi erano destinati (o 'condannati') esclude la speranza. Arte vera è spesso malinconica, ma triste mai. In fondo la differenza fra tristezza e malinconia è questa, che la tristezza esclude il pensiero, la malinconia se ne alimenta. Guardate come 'pensa' la *Malinconia* di Dürer. Socrate, nel *Fedone*, dice che una divinità avendo tentato un giorno di confondere il dolore e la voluttà, e non essendo riuscita, fece in modo che almeno in un punto aderissero assieme.

MALINTENDERE. È venuto da me Aurel M. Milloss, coreografo del Teatro dell'Opera, e tra altre cose mi ha

detto che i critici spesso *malintendono* le sue intenzioni. Aurel M. Milloss è ungherese e molto si è meravigliato che io lo lodassi come creatore di un nuovo verbo italiano, più ancora si è meravigliato vedendomi aprire il mio taccuino e notare questo nuovo e utilissimo verbo. Ecco come un forestiere può arricchire il nostro vocabolario, e anche noi dovremmo farci di tanto in tanto un animo di forestieri, cercando di uscire dall'abitudine, sforzandoci di rompere la cristallizzazione, imponendoci la necessaria spregiudicatezza per dare alla lingua nuove voci e conservarla in istato di freschezza e vivacità. Per lunghi periodi di tempo gl'Italiani hanno vissuto una vita di maniera. Troppo ha sofferto la nostra lingua delle cure dei letterati, dello zelo dei conservatori, del sacerdozio dei puristi. Scrittori che come Carducci, come D'Annunzio, come Pascoli hanno esercitato a turno una dittatura letteraria, avevano della nobiltà un concetto simile a quello di mia zia la marchesa Afan de Rivera, la quale divideva l'umanità in gente *nata* e in gente *non nata*, e pensavano che per la ricchezza, bellezza e dignità della lingua convenisse risuscitare le voci cadute in disuso, piuttosto che creare nuove voci rispondenti alle nuove necessità della vita e ingilire la lingua. E Carducci chiamava « tessera » ciò che tutti chiamano « biglietto ferroviario », D'Annunzio chiamava « farmacòpola » colui che tutti chiamano « farmacista », Pascoli chiamava « anfore » e « calici » ciò che tutti chiamano « bottiglie » e « bicchieri ». Se le parole proposte de questi scrittori avessero attecchito, gl'Italiani un giorno si sarebbero trovati divisi in due parti, e quelli di una parte non avrebbero inteso la lingua di quelli dell'altra parte. Strano fatto se considerato come fatto letterario: più strano e 'tristemente' strano se considerato come fatto mentale. Quanto maggior profitto avrebbero recato quegli scrittori se invece di 'nobili' voci avessero portato voci nuove e soprattutto nuove idee. Ci si convinca una buona volta che qualunque forma lette-

raria o estetistica, o arcaizzante, o neoclassica, o comunque ricercata esclude da sé le idee intelligenti, le idee utili, le idee interessanti, le idee vive. Non sono eleganti gli abiti rivoltati e ritinti. Per determinate ragioni storiche e soprattutto per effetto di quell' ' aristotelismo ' che è l'abito mentale del cattolicesimo, sia le lotte sia i giochi delle idee sono mancati da noi (e purtroppo continuano a mancare) e si preferiva attenersi ad alcuni pochi, e fissi, e immutabili schemi. Quello che più abbisogna sono le idee: idee nuove, idee audaci, idee lungimiranti, idee ' scopritrici ', idee ' correttrici ', idee disinfettanti, e una lingua tanto agile e ' spregiudicata ' da diventare il necessario strumento di espressione e di propagazione di esse idee; e ogni forma togata, ogni forma aulica, la lingua di un Carducci, di un D'Annunzio, di un Pascoli sono delle forme letterarie ' tolemaiche ': delle forme letterarie che presuppongono l'archetipo, il domma, l'ordine fisso, il ciclo chiuso, la cupola - ed escludono le idee, ossia la libera vita o il libero destino, la marcia rettilinea e infinita. Si tratta insomma di far rinascere la « Nuova Scienza », di riprendere e sviluppare quello che Bruno, Campanella, Vico hanno iniziato e dare alla « Nuova Scienza » la lingua che meglio le si affà. Non si dica che io propongo l'imbarbarimento della lingua, oppure un linguaggio tra amministrativo e industriale da civiltà meccanica e da ' piano quinquennale ', oppure quegli orribili neologismi che mettono in giro i fogli umoristici e che gli uomini ' non vaccinati ' contraggono fulmineamente come la scarlattina. Non dico togliere proprietà alla lingua e nemmeno religiosità - sebbene la religiosità possa costituire ostacolo ' anche ' alla lingua - ma tirarla fuori dalla bacchettoneria nella quale tuttavia si giace.

MANDARINISMO. Eseguivo una pittura murale in collaborazione con un mio collega, ma preso da altre occupazioni questi era meno assiduo di me al lavoro, onde chi ci vedeva considerava lui il 'principale', me l'amanuense. A dispetto del « lavoro che nobilita » e di altri assiomi similmente ottimisti, non il lavoro è stimato generalmente una nobile condizione, ma l'ozio. Non so più in quale regione, i contadini misurano la ricchezza dal tempo che uno dedica al sonno, e di chi sta a letto tardi dicono che « vive da signore ». Ricordo il vecchio pregiudizio che chi è nato bene « non deve lavorare », e perseverando nella idiotissima e ignobilissima opinione che più si sale la scala sociale meno si lavora, tocchiamo il gradino supremo e il mandarino che vi sta seduto sopra; il quale tra sé e il lavoro non solo frapponne la propria volontà d'ignavia, ma l'argomento ben più suadente dell'unghia lunga.

MAOMETTO. Maometto si vantava di non saper leggere né scrivere. Eppure *Korân* significa letteralmente lettura, come Bibbia significa libro, perché tutto che ambisce a durare nel tempo, deve diventare libro. Insanabile dissidio fra azione diretta o azione senz'altro, e azione indiretta o azione a lunga portata, che l'uomo non con la mano compie ma col pensiero, e per mezzo della parola scritta.

Defugiunt avidos carmina sola rogos. Il libro conserva gli uomini e i fatti memorabili. Dirò di più: li crea. Scrive Chateaubriand nella prefazione ai *Natchez*: « Sans Tite-Live, qui se souviendrait du vieux Brutus? sans Tacite, qui penserait à Tibère? César a plaidé lui-même la cause de son immortalité dans ses Commentaires, e il l'a gagnée. Achille n'existe que par Homère. Otez de ce monde l'art d'écrire, il est probable que vous en ôterez la gloire. Cette gloire est

peut-être une assez belle inutilité pour qu'il soit bon de la conserver, du moins encore quelque temps ».

MARE. Uno dei più probabili etimi di Mare, e proposto come tale da Curtius, è il sanscrito Maru che significa deserto e propriamente cosa morta, dalla radice Mar, morire. Questo etimo accende nella mia mente una idea affascinante, anche se non corrispondente a verità; ma tale è la mia natura che io subisco il fascino soprattutto delle cose che sono fuori della verità - di quella che gli 'altri' chiamano verità - ed è certamente questa la ragione della impossibilità, o almeno della difficoltà che io ho a incorporarmi nella società e acquistarvi diritto di cittadinanza. Perché il mare è tutt'altro che infecondo: è fecondissimo invece, anche se di mostri. Del resto quanto più grande la fecondità, tanto più essa è generatrice di mostri: i tipi più puri e perfetti sono l'ultimo canto della fecondità e frutti di una condizione molto vicina alla sterilità. E una maniera di fecondità è di essere foriero di ricchezze, com'è il mare, materiali e spirituali. Una maniera di fecondità è di *traghetare* le cognizioni, le idee, la civiltà, l'*intelligenza*; l'essere il grande ausiliatore del progresso umano: differenza d'intelligenza tra i popoli che hanno rapporti diretti col mare (Greci) e popoli che *non vedono* il mare, come i Russi dell'interno, i quali sarebbero perfettamente spenti di mente, se in quei loro paesi desolatamente terrestri, i fiumi non supplissero in parte alla mancanza del mare: e i Russi infatti cantano i loro fiumi, la 'fecondità' dei loro fiumi. E una maniera di fecondità ancora è di portare calore, come fa il mare, a terre che altrimenti sarebbero infertili e desertiche. C'è nella « leggenda » di Tamerlano, uomo per eccellenza 'dell'interno' e dunque per eccellenza buio di mente, che prepotentemente attratto da questo mi-

sterioso elemento che egli non aveva mai veduto, continuava a portare avanti avanti la conquista dell'Asia, finché arrivò presso le coste dell'Asia Minore; ma lì, abbagliato dal mare che brillava laggiù, e come incapace di reggere a quel brillio, morì. Si ponga in luogo di mare « brillio dell'intelligenza », e l'esempio di Tamerlano diverrà valido anche per tanti altri casi. Pure l'*infecondo mare* è una idea così affascinante, che io stesso l'ho usata nel *Capitano Ulisse*, e tanto mi affascinava questa idea, che mi si creò dentro come una 'documentazione' di esso fascino, e finii per convincermi che *infecondo* fosse uno dei qualificativi che Omero dà al mare: uno di quei qualificativi fissi, come *bodpis*, *rododattila*, ecc., che sono parte integrante della cosa di cui si parla e molto spesso determinazione della sua essenza magica. Ma da un controllo da me fatto in questi giorni, ho trovato che Omero dice divino il mare, lo dice ondisonante, lo dice canuto, lo dice vinoso, ma non una volta *infecondo*. Continuai le ricerche con una specie di smarrimento, di disperazione, e finalmente trovai l'*infecondo mare* non in Omero, ma nel secondo verso del breve frammento rimasto dell'Inno a Poseidone degli *Inni Omerici*, i quali, come si sa, con Omero non hanno nulla che vedere. (Uno dei nostri più alacri critici letterari un giorno mi domandò: « In che anno San Francesco scrisse i suoi *Fioretti*? »).

Poseidon, possente iddio, comincio a cantare,
scotitore della terra e del mare infecondo (*ἀτερύγετος*:
infruttuoso).

Sostiamo un momento sui *qualificativi fissi*. La sintesi mentale abbrevia l'espressione letterale e sopprime d'accanto al nome l'aggettivo: l'« aggiuntivo » che lo qualifica. Si creano così i 'cognomi' delle cose, delle idee, i quali contengono in sé e riassumono nome, qualità, attributi, ecc.; perché l'espressione letteraria è una specie di enorme anagrafe, e quella più pregiata è tutta sostantivi e spoglia al tutto di aggettivi.

Ma nel popolo questa sintesi tra nome e qualificativo non avviene e per la migliore comprensione del nome è ancora necessario il qualificativo aggiunto al nome. Nella parte meridionale e più *omerica* d'Italia, il popolo non sa riconoscere gli uomini che hanno appena una certa qualità singolare e sono dunque fuori della qualità comune del popolo, se costoro non portano accanto al nome anche un titolo che ne determini la qualità; e se il titolo non è dichiarato, lo compongono essi stessi, non sempre corrispondente a verità, ma le più volte suggerito dall'istinto; ed è per questo che nella parte più 'antica' dell'Italia (e in genere per tutti coloro che, come i contadini, hanno più vivo il senso dell'antico) gli uomini che stanno al di sopra della qualità di popolo sono o « commendatori », o « professori », o « eccellenze », anche coloro che, come me, non hanno nessuno di questi titoli e probabilmente non lo avranno mai. « Graziosa sovrana » dicevano ancora gl'inglesi della loro regina Vittoria, e « illustre amico » diciamo ancora noi per scherzo; ma è raro che sotto lo scherzo non ci sia il cadavere almeno di una verità. Una precisa traduzione dell'*Iliade* e dell'*Odissea* (specchi letterari di una civiltà molto matura ma non anche arrivata alla sintesi mentale, la quale non può venire se non come conseguenza di una specie di liberalismo mentale) dovrebbe tradurre anche i titoli (ben fece Victor Bérard a tradurre la nave di Ulisse in *incrociatore*) e non a caso nella prefazione al *Capitano Ulisse* io ho chiamato Ulisse *commendatore*. Penelope per parte sua diverrebbe la *gnädige Frau Penelope*, e così via.

MAR (NERO). I Turchi chiamano questo mare Karadokit (mar nero) per le frequenti tempeste che lo agitano, i Greci lo chiamavano Ponto Eusino che si-

gnifica « mare ben ospitale ». A chi credere? A nessuno. Da notare che qui non si tratta di un fatto metafisico, intorno al quale le opinioni hanno il dovere di essere disperate, ma di un mare. A meno che dal tempo di Luciano a quello di Maometto II, questo mare non abbia cambiato umore, passando dall'azzurro calmissimo al nero tempestoso. Il che starebbe a dimostrare che questo mare nutre per i Turchi gli stessi sentimenti che nutrivano Chateaubriand e Giovanni Pascoli.

MASTINO. Le parole sono suoni e segni che per convenzione esprimono le nostre idee e tutte assieme compongono il linguaggio. Impera sul linguaggio uno strano tabù che lo rende inviolabile e sacro. Dignità del linguaggio! Onore del linguaggio! Come se le parole non fossero nate in mezzo a noi e non fossero esse pure creazione dell'uomo. Tanto che c'è paura e ripugnanza a creare parole nuove; per certuni un sacro divieto addirittura, come di creare l'aria che respiriamo, la luce che vediamo. La quale paura Alfieri quanto a sé l'aveva in parte superata, e si creò alcune parole sue, derivandole è vero da radici che stanno nel vocabolario: questo venerabile erbario. James Joyce fece di meglio: creò delle parole del tutto nuove, del tutto sue; e Francesco Paolo Michetti, benché non si capisca perché sentisse siffatte necessità, fece di meglio ancora e si creò tutta una lingua sua che egli solo capiva e che dopo lui nessuno capisce più; del che forse non è il caso di rammaricarsi. Divertente è seguire il formarsi delle parole, dall'embrione alla forma definitiva; ed è altrettanto divertente 'risalire il corso' di una parola, ritornare da quello che essa è a quello che essa era, soprattutto se in questo passaggio la parola ha cambiato significato.

Mastino evoca l'idea di cane feroce, e una volta significava *mansuetinus*...

GIUSEPPE MAZZINI. A più riprese la cosiddetta « repubblica fascista » o « repubblica sociale italiana » come a essa piacque di farsi chiamare – quella scoria del partito fascista che sul suolo italiano visse la sua vita odiosa e grottesca all'ombra dei carri armati tedeschi, disprezzata e vilipesa da tutti e in modo particolare dai tedeschi stessi che la proteggevano – a più riprese la « repubblica fascista » si rivalse ai fini della propria propaganda del nome di Giuseppe Mazzini. I giornali asserviti presentavano di quando in quando alcun periodetto tratto dagli scritti di Mazzini, lo stampavano in grassetto e lo inquadravano dentro un filetto, come al tempo del fascismo 'trionfante' presentavano dopo ogni discorso di Mussolini e per più giorni i passi più 'incisivi' di esso discorso. Ecco due periodetti di Mazzini pubblicati uno dal *Giornale d'Italia*, l'altro dal *Popolo di Roma*. Li ho ritagliati e conservati per ricordo: « Noi dunque predichiamo costantemente e con tutto l'ardore possibile: repubblica e unità. Intendiamo di fare quanto è d'uopo, perché il popolo parli liberamente, universalmente, legalmente ciò che egli crede »; e: « I fati dell'Italia stanno per noi. Gl'Italiani finiranno per avvedersi che gli errori, la codardia, l'incertezza stanno più in alto che non ad uno o ad altro Ministro, e sono inerenti al sistema, che non è nelle nostre tradizioni, né nelle nostre aspirazioni ».

Qui non si giudica il valore filosofico, o politico, o sociale degli scritti di Mazzini; ma come lasciar passare senza giudizio anche il loro valore letterario? Questi due periodetti sono sciatti, confusi, 'pubblicistici'! Le ragioni repubblicane impugnate da Mazzini contro le ragioni monarchiche, non sono una ra-

gione sufficiente per combattere anche le ragioni della lingua. Ma questo rimanga tra noi. Avete capito perché la scoria del fascismo si serviva del nome di Mazzini? Il fascismo era una bestia che secondo il momento e l'opportunità mutava pelle, e via via si coprì della pelle monarchica, della pelle cattolica, della pelle comunista, della pelle imperiale; finché perduto l'appoggio del re e ridotta a farsi repubblicana, si coprì anche della pelle repubblicana e con quella disinvoltura che le era propria, mise mano agli scritti di colui che nella magra storia del repubblicanesimo italiano gode una fama incontaminata. Quale rischio a usurpare la collaborazione di un morto? Ma quale faccia tosta pure! L'autore delle più maddornali sfacciataggini si dice che ha la faccia di bronzo, ma questo metallo è troppo morbido ancora per coprire la faccia di coloro che hanno osato servirsi del nome di Giuseppe Mazzini per avvallare le proprie infamie, ossia dell'uomo che pur scrivendo l'italiano senza eleganza, è una delle figure più pure della nostra storia. I fascisti saranno giudicati sui loro misfatti e puniti; ma ricorderà qualcuno che tra i misfatti dei fascisti c'è anche quello di avere contaminato il nome di colui che per George Meredith era « *nourished by sovereign principles, he despised material present interests, and he was less supple than a soldier* »? E i ladri della repubblica fascista, che nei sottosuoli di palazzo Braschi nascondevano la refurtiva delle loro 'spedizioni punitive', hanno osato tirare a loro complice un uomo che « disprezzava gl'interessi presenti e materiali ».

Torniamo 'tra noi'. Io odio le ragioni che costringono *anche me* a prendere un tono tribunizio, a soffiare fuori l'enfasi retorica e a *monter*, come dicono i francesi, *sur mes grands chevaux*. Povero Mazzini! Taluni non si contentano di essere infelici nella vita; vogliono essere infelici anche dopo morti. E a proposito di morte, sbaglio io, oppure pesa ancora su Giuseppe Mazzini quella condanna a morte che fu pronun-

ciata contro di lui dai tribunali del regno sabauda, e che i tribunali del regno sabauda non hanno mai provveduto a cancellare? Dice ancora di lui George Meredith: « *A mind much less supple than a soldier's, anything but the mind of a Hamlet* ». Ma l'autore di *Vittoria* sbaglia. Se il carattere di Amleto è l'incertezza, amletico fu Mazzini cui l'incertezza, non di carattere ma di destino, vietò di trovare luogo nel tempo della sua vita, ed egualmente gli vieta di trovare luogo nel tempo della sua morte. Taluni uomini (vedi Stendhal) non trovano posto quaggiù da vivi, ma lo trovano da morti. Non così Mazzini, per il quale io non vedo in giro un posto che, ombra, egli possa utilmente occupare — perché la ragione degli uomini rappresentativi è tutta in questo: nel colmare una lacuna, nel riempire un posto vuoto, nel portare all'umanità quello che all'umanità ancora manca. Che può fare oggi, che può dire Mazzini di utile, di necessario? Egli diceva: « L'Italia è una religione », e nel momento che volge, sia in Italia, sia in Europa, sia nel mondo l'amor di patria nella sua forma mistica e bigotta non solo non è utile, ma riuscirebbe dannoso come una di quelle forme di assolutismo che noi, per il bene dell'Italia e dell'umanità, dobbiamo combattere con tutti i mezzi, con tutte le armi, ed eliminare.

Durante il suo soggiorno a Londra, Carlo Marx frequentava la biblioteca del British Museum e nella stessa sala frequentava un lettore « di media statura, magro, di aspetto fragile, la testa pensosamente china, chiuso in un abito stretto e severamente abbottonato, e sembrante stare come in ascolto ». Marx seppe che colui era Giuseppe Mazzini e fu un poco deluso, perché l'autore del *Capitale* non nutriva per l'esule italiano soverchia ammirazione. Poi si conobbero e divennero quasi amici. Marx non mutò opinione, ma aggiungeva: « Un galantuomo ». Avete capito? « Un galantuomo ». Basta questa sola qualità perché

un fascista repubblicano non dovesse mai osare pronunciare il nome di Giuseppe Mazzini.

MEMORIA. Noi italiani diciamo « conoscere a memoria » oppure « conoscere a mente ». I francesi dicono: « *Connaître par coeur* », gl'inglesi: « *To have by heart* ». Che dedurre? che l'italiano è più 'mentale' del francese e dell'inglese? Piace in ogni modo la forma francese, che la cosa che noi conosciamo a memoria, ossia senza bisogno di strumenti o documenti intermedi, la conosciamo « per mezzo del cuore », ossia l'amiamo; quasi il ricordare sia amare – come infatti è. Anche più preciso in questo senso l'inglese, perché *to have by heart* letteralmente significa: « Avere nel cuore », cioè a dire che la cosa ricordata noi la custodiamo nell'organo stesso degli affetti.

MISTICISMO. Chi assicura che non sopravvivano in noi le ragioni mistiche che dissero a Dante di scendere all'Inferno? che dissero a Omero di mischiare Marte alle battaglie degli uomini e Venere ai loro amori? – o almeno il ricordo, l'ombra di quelle ragioni? Le misteriose creazioni che si formano nella nostra mente, sono in principio come luci in mezzo a fitte tenebre; ma a poco a poco il fuoco si spegne, la tenebra intorno si dirada, e quello che fu una scintilla 'mistica' diventa un monumento freddo e solenne, ma durevole di una sua acquisita eternità, e davanti al quale non solo il 'paziente' di una volta, ma tutti noi uomini di ragione possiamo raccoglierci e mirare. Sebbene diverso di come era per Santa Teresa del Bambin Gesù, il Paradiso esiste 'anche' per noi – ancorché in maniera diversa.

MONTE (NAVALE). Già due volte la mia amica sconosciuta mi scrive da Monte Navale. La lettera precedente annunciava la partenza di lei da Torino e l'arrivo ai piedi del monte nautico. Per effetto di questo nome io vedevo un monte in ispecie di nave, coperto di selve come del suo sartiame e il mare che gli brillava intorno; e l'amica sconosciuta che agile marinara si arrampicava su per il monte ora a lasciare il parrochetto, ora a tesare il pappafico, ora a issare sulla vetta più alta la bandiera. E a questo monte che come monte « navale » non aveva più incertezze per me io avevo trovato anche una documentazione orografica; lo pensavo fratello di altri monti che sentono essi pure attiranza di mare come l'Argentaro e il Circeo, i quali a loro volta si sono staccati dalle loro famiglie montane, quello dall'Appennino umbro questo dai Monti Lepini, e sono venuti strasciconi sul sedere di granito ad accovacciarsi come pescatori colossali e pazientissimi sulla riva del Tirreno; ma fratello più libero perché non solo è arrivato lui in riva al mare ma si 'è varato' in mare e naviga scortato dai delfini, guidato nella rotta audace dall'amica sconosciuta che punta sull'orizzonte l'occhio lucido del cannocchiale e con l'altra mano si calca in testa il berretto da capitana, contro il vento che dietro le scioglie le spire della sciarpa, la quale si arrotola poi nei segni di cinque lettere e scrive nel cielo: « Addio... addio... ». Ma in quest'altra lettera ove si parla di Astolfo e dell'Ippogrifo, dei sillogismi di Leibniz e di Sant'Agostino, l'amica sconosciuta mi spiega che Monte Navale è una deformazione di Monte Nevale, per una usanza canavesana di mutare l'e in a, e di colpo come un film girato a ritroso il Monte Navale interrompe la sua ardita navigazione e ritorna a riva; né lì si arresta ma strasciconi sul sedere di granito rifà di ritorno il cammino che aveva fatto in andata nella notte dei tempi, e ritorna tra i suoi genitori montani, tra i fratelli monti e le sorelle montagne, e perde per un supremo immiserimen-

to il selvoso sartiame e si pone in testa uno zucchetto di lana bianca come un vecchio che se ne va a letto, perché chiaro è purtroppo che un monte « nevale » è un monte che chiama sulla sua zucca la neve... Perplesso, 'derubato', immagino altre trasformazioni che mi possano ripagare di tanta perdita: penso a un Monte « Nuvale » perché circondato di nuvole; penso a un Monte « Nivale » perché bianco come il liocorno; penso a un Monte « Novale » perché sorto da poco dalla terra e a un Monte egualmente « Novale » perché irto di nove punte che fanno pettine. Ma sono malinconici ripieghi e mai l'Etimologia mi era stata così nemica.

MORO. *L'Elogio della Pazzia* di Erasmo in latino si chiama *Stultitiae laus* e in greco *Morias encòmion*, perché pazzia in greco si dice *moria* e il pazzo *moròs*. Curiose alterazioni di significato hanno subito alcune parole passando dal greco antico al greco moderno. *Asteiòtes* che in Omero ha significato di urbanità (da *asti*, città, come urbanità da *urbe*) e comprende in questo significato tutto che nell'uomo è gentile e civile, nel greco moderno è passato a significare *arguzia*, come a dire che il cittadino è arguto e il rurale tale non è (verissimo). Così *moròs* che in greco antico significa « pazzo », in neogreco ha significato di « poppante », come a dire che gli uomini appena nati sono pazzi. Notabile che per i greci di oggi il primo nome che si dà all'uomo è *pazzo*. E notevole che *moròs* presso i greci di oggi ha perduto la primitiva maschilità ed è diventato neutro: *to morò*. Il che rende anche più vasto, più generale il suo significato. Notazione questa che Erasmo non poté mettere nel suo troppo celebre libro. Cfr. *moròkakhos* (stolto e cattivo) come contrapposto di *kalokàgathos* (bello e buono).

NAFTALINA. Sto alla mia tavola di lavoro, arriva alle mie narici un acuto odore di naftalina; ed ecco che io devo rinunciare alla pagina che stavo scrivendo, perché tutte le idee che mi ero raccolte nella testa, e le andavo formulando in parole, e le andavo stendendo sulla carta, mi sono state annientate di colpo dall'odore della naftalina. Si termina lo sgombero dell'estate, ci si prepara a entrare nell'inverno. Ieri ho veduto in salotto le due poltrone gemelle severamente vestite di scuro, spoglie dei loro estivi camici a fiorellini gaietti. Di là evidentemente stanno liberando gl'indumenti d'inverno dagli armadi che li hanno custoditi durante l'estate, avvolti come mummie in bende di tela e imbalsamati di naftalina. Mi ero raccolto un piccolo mondo nella testa, e un mondo più grande improvvisamente lo ha distrutto. Perché l'odore della naftalina reca con sé un mondo: un vasto complesso di ricordi che tutti assieme compongono il mondo dell'infanzia: il mondo della mia infanzia: quel mondo che ora pure che sono sul mezzo secolo di vita, rimane tuttavia la parte più affascinante del mio passato, la più misteriosa di mistero confidenziale, la più oscura di confortevole oscurità: la sola nel-

la quale non dico che vorrei fare ritorno (l'idea del ritorno mi ripugna, solo l'avvenire mi tenta - mi tenta ora più che mai) ma che mi piace ricordare e nel cui ricordo trovo ancora il calore e la dolcezza del rifugio. All'odore della naftalina il ricordo mi si risveglia della mitica preparazione dell'inverno. Si svegliavano i tappeti dal loro sonno estivo: dalla loro « estivazione »; tornavano fuori i tendaggi. La luce della casa si oscurava, gli echi si spegnevano nelle stanze. Il mondo esteriore (il mondo di tutti) moriva, rinasceva il mondo interiore: il mondo mio. È per questo che io amo l'inverno e lo preferisco alle altre stagioni: è per questo che anche bambino lo amavo, perché l'inverno ci toglie d'in mezzo alla natura - d'in mezzo alle foreste di uomini, alle valli di uomini, ai monti di uomini - e ci implica in noi stessi; ci pone nella sola condizione di libertà e di felicità degna di essere desiderata e perseguita, che è la libertà e la felicità che possiamo trovare dentro la nostra mente. In un suo capitolo contro i rumori, Schopenhauer inveisce contro certi carrettieri che usavano fermarsi presso la sua abitazione di Francoforte e per divertimento facevano schioccare la frusta, perché ogni schioccata *uccideva un suo pensiero*. È deplorabile certo che una schioccata di frusta, un suono improvviso, una improvvisa luce, un odore improvviso, come questo della naftalina, uccidano questo nostro 'mondo personale' che noi con tanta fatica ci andiamo edificando, e con cura così gelosa cerchiamo di custodire e di salvare dagli attentati del mondo esteriore. E questo improvviso odore di naftalina dunque... Con questo però che l'improvviso odore della naftalina ha distrutto, sì, il piccolo mondo che mi ero preparato e andavo stendendo sulla carta, ma lo ha sostituito però con un altro mondo e più grande; che è la distruzione più completa, più radicale che ci sia. « Si distrugge solo quello che si sostituisce »: così suona uno dei temi fondamentali di Saint-Simon, ripreso da Augusto Comte e citato a sua volta dalla signora

di Stäel nelle sue *Considérations sur les principaux événements de la révolution française*. E si capisce. Solo che è difficile sostituire, e dunque non è facile distruggere. Per fortuna! È la disperazione del barbare, dell'inetto: egli crede distruggere, e invece la cosa che credeva di aver distrutta se la vede risorgere davanti; e non potendo credere ai propri occhi, finisce per credere ai fantasmi. Si potrebbe rifare in questo senso la tragedia di Macbeth: suo terrore dal sopravvivere di ciò che egli non ha potuto distruggere perché incapace di sostituirlo, e che egli scambia per uno spettro. La gente meno agile di mente, meno evoluta e più 'terriera', non riesce a pronunciare nafetalina e dice *nafetalina* (come dice psicologia). Effetto del vocalismo, di questo guardare al più semplice, ignorare le oscurità o credute tali, i colori 'nascosti' e fare della vita una serie ininterrotta di vocali, di suoni aperti, di verità manifeste, di cose ovvie. Che barba! L'affinarsi della mente porta al 'consonantismo' mentale. La maggior parte dei libri che escono sono purtroppo una serie ininterrotta di vocali, un aeiouismo che comincia alla prima pagina e non finisce se non all'ultima.

NAUSEA. Nota Leopardi con felice meraviglia in una pagina dello *Zibaldone* che nausea viene da *naus*, in greco « nave ». Queste scoperte filologiche piacciono molto anche a me, che considero la filologia una vasta freddura. Non doveva dire però Leopardi che nausea deriva da *naus*, perché gli stessi Greci avevano la parola nausea derivata da nave: *nausia*.

NAZIONALISMO. Sento dire comunemente che la realtà della vita è molte volte superiore alla fantasia del romanziere più acceso, ma questa lode alla fantasia della realtà io la credo immeritata. Se la realtà della vita fosse veramente superiore alla fantasia degli scrittori, le lettere che gli uomini si scambiano fra loro sarebbero più ricche di sostanza psicologica dei libri che noi scriviamo; e invece non è così e di ciò io mi sono fatta una esperienza personale. Nel novembre del 1918 la guerra essendo finita ma la mia classe non ancora smobilitabile, fui mandato a prestare servizio alla censura militare di Milano. Centinaia di lettere mi passavano per le mani, provenienti dalle più diverse parti del mondo e dirette in parti altrettanto diverse, scritte in varie lingue da uomini e donne di ogni razza e paese, ma invano io cercavo (*per ragioni di mestiere*) un sentimento o singolare o profondo, qualche cosa che meritasse di chiamarsi « il segreto di un'anima », una parola che fermasse il mio sguardo, accendesse la mia fantasia, stimolasse la mia curiosità, movesse il mio interesse. Nulla. Immensa delusione. Nient'altro che monotonia in quel fiume epistolare, nient'altro che miseria. Colpiva soltanto l'ingenua persuasione di inglesi o francesi, belgi o serbi che il merito della vittoria venisse a ciascuna delle loro rispettive nazioni, e mai il nazionalismo mi rivelò così chiaramente la sua intima e perniciosa grettezza. Che più? Una signora greca che scriveva da Atene a una sua amica abitante a Marsiglia, esprimeva la sua orgogliosa gioia perché l'intervento dell'esercito di Venizelos aveva determinato il crollo della Turchia e della Bulgaria, e conseguentemente dell'Austria e della Germania, e considerava dunque la Grecia come la principale fautrice della vittoria. Chi misurerà la miseria, l'inerzia, la sterilità che vengono alla vita da queste forme di autismo che molti confondono con lo spirito nazionale e l'amor di patria? Durante la Grande Guerra una rivista brasiliana indì un referendum tra i suoi lettori per determinare quale era

il più grande generale rivelato dalla guerra. Dalle risposte ricevute il secondo posto toccava a Hindenburg, il terzo a Cadorna, il quarto... Ma il lettore vorrà sapere a chi toccava il primo posto. Glielo dico subito: il primo posto toccava al generale Martinetti, cioè a dire a colui che aveva comandato il piccolo contingente di truppe portoghesi durante il breve periodo di tempo in cui il contingente portoghese aveva combattuto sul fronte francese. I brasiliani, come si sa, sono di origine portoghese.

NAZIONALISMO. Ho nel mio studio tre ritratti e un quadro di fantasia. Entrano quattro visitatori. Vanno difilato ai ritratti, due li interessano particolarmente, perché di persone che loro conoscono. Nessuno guarda il quadro di fantasia. In questo piccolo episodio è il germe del nazionalismo. I lettori di mente articolata mi capiranno. Le guerre non finiranno se non quando impareranno a interessarsi non soltanto ai ritratti, e soprattutto ai ritratti delle persone che conoscono personalmente, ma anche ai fatti e alle cose di là dal loro cerchio familiare e personale, ossia alle idee generali, e, potendo, alle cose della fantasia, e, se davvero hanno polmoni robusti, anche ai giochi sublimi del lirismo. Vivevo in Francia assieme con una persona che profondamente mi è cara. Spesso ad amici francesi essa parlava dell'Italia. Ma ne parlava in maniera strana. Credeva parlare dell'Italia, ma in verità parlava di una parte dell'Italia, soltanto di Roma, anzi di un quartiere di Roma, quello nel quale essa è nata presso Fontana di Trevi. Feci notare a questa persona a me tanto cara che una cosa così vasta come l'Italia non va ristretta ai nostri ricordi, ai nostri affetti, ai nostri interessi personali; e quella capì; e ora non solo ad amici francesi ma anche italiani essa parla dell'Italia in maniera molto più vasta di

come solitamente ne parlano gli Italiani, specie in periodo elettorale. Ma come far capire ai Tre Grandi - ai tanti « tre grandi », ai troppi « tre grandi » - i fondamenti della vera democrazia?

NERONE. Tacito nega ogni ingegno poetico a Nerone, ma nella competenza poetica di Tacito io credo poco. Svetonio per parte sua riconosce a Nerone un talento naturale per la poesia, e io sono più propenso a credere a Svetonio. Dice costui: « Nerone componeva versi con diletto e senza sforzo. Non è vero, come asseriscono taluni (fra i quali c'è anche il grave autore degli *Annali*), ch'egli facesse passare per suoi anche i versi non suoi. Ho avuto tra le mani tavolette e papiri sui quali erano scritti alcuni versi molto noti: erano di suo pugno e si capiva benissimo che non erano né copiati né scritti sotto dettatura, tante erano le cancellature e le parole intercalate o aggiunte. Era evidente che Nerone li aveva tratti dalla sua propria meditazione ». Ma la testimonianza più valida sono i versi stessi di Nerone. Disgraziatamente dei molti e lunghi poemi di Nerone non ci rimangono se non dieci soli versi, i quali non per merito della loro bellezza si sono salvati, ma perché capitati come citazioni in opere altrui. Uno di questi versi dice: « *Sub terris tonuisse putes* » (« Sembrava che tuonasse sotto terra »). A me questo verso piace moltissimo. Lo trovo forte e suggestivo. Non c'è verso di Victor Hugo, non frase di Lautréamont che diano con altrettanta chiarezza e plasticità il senso dell'oscuro travaglio della terra. E se ho citato Victor Hugo e Lautréamont, è perché questi due poeti mi sembrano più affini alla poetica qualità di Nerone. Questo magnifico verso è citato da Svetonio nella sua breve *Vita di Lucano*, associato purtroppo a un episodio di una volgarità irripetibile (gli amatori di freddure troveranno in

questo aggettivo stesso il carattere di quell'episodio). Ma c'è di peggio: pare che questo verso di Nerone alludesse a qualche terremoto o altro sconvolgimento sotterraneo, e questa spiegazione mi diminuisce la bellezza del verso neroniano, me la guasta. Fino allo scorso secolo gli uomini credevano che una sostanza ignea riempisse le viscere della terra, e che i vulcani non fossero se non le valvole di sicurezza di essa sostanza. Gli antichi credevano altresì che le eruzioni vulcaniche dipendessero dalle filtrazioni dell'acqua nell'interno della terra, onde nasce il sospetto che la poesia di Nerone cui apparteneva il verso citato avesse un carattere didascalico, dal che il verso stesso prende un carattere del tutto fisico e la sua 'mirabile' poesia svapora. Perché il criterio migliore e più semplice di distinguere poesia da non poesia, è per me di distinguere poesia fisica da poesia metafisica; mettendo da una parte la poesia che è tale perché canta le cose del mondo metafisico (Dante, Rimbaud, Lautréamont) e dall'altra la poesia come 'messa in poesia' o meglio come 'messa in bella' e 'agghindatura' delle cose del mondo fisico (Carducci, Parini, tutta la poesia storica, patriottica, di costume, e quella pure dei sentimenti, delle passioni, ecc.). Ecco però che il numero dei poeti 'veri' diventa sempre più esiguo, e lo stesso Lucio Domizio Enobarbo che io credevo...

NEURASTENIA. Wells narra di un tale che aveva perduto il peso specifico. In casa costui o se ne stava appiccicato al soffitto come un palloncino da bambini; o scendeva al pavimento aggrappandosi ai mobili, e per non ritornare di colpo tra gli stucchi del cornicione, s'infilava sotto la scrivania come un siluro. Quando usciva di casa per prendere una boccata d'aria, gli toccava riempirsi le tasche di piombi e reggere in ogni

mano una valigia carica di sassi. Quante volte m'imbatto in un neurastenico, ripenso a quel futile personaggio di Wells. Le loro condizioni collimano. Diversi in apparenza, i loro 'drammi' sono in effetto un solo e medesimo dramma. Anche il neurastenico è un uomo *che ha perduto il peso*. Non il peso specifico ma il peso psichico, e la perdita è più grave. La sofferenza del neurastenico è difficile a definire. Egli stesso non sa dire che sente, qual male lo rode e tanto meno descriverlo. Egli è nella condizione di quella recluta *che per significare che le doleva il cuore, si premeva la pancia*. Tra le malattie, la neurastenia è la meno *plastica* di tutte. È la più torbida, la più sfocata, la più 'impressionista'. Quanto alla diagnosi « neurastenia », essa è la più generica, la più oscura, la più vana; ed è inutile ricordare qui quanto generiche, quanto oscure, quanto vane sono anche le diagnosi delle altre malattie. Una volta, a un neurastenico col quale sono in dimestichezza, domandai se *si sentiva vuoto*. Spenti fino allora, i suoi occhi si accesero di colpo. Vaganti fino allora, le sue pupille si fermarono e stettero attente. Aveva capito! E con voce da ventriloquo, col pudore di chi si confessa, mi rispose: « Sì ». L'aspetto esteriore del neurastenico (ingiustificata mobilità del corpo, ingiustificata mobilità della mente) denuncia la condizione dell'*anima disoccupata*. E se la neurastenia inferisce più tra le donne che tra gli uomini, è perché l'anima della donna è più spesso disoccupata dell'anima dell'uomo. Nonché vuoto interiormente, il neurastenico sente di vivere 'nel vuoto'. Creatura stravagante (*extra-vagante*), fantasma che per ironia serba ancora il corpo di quando era uomo vivo (*manalive*). Intorno a lui, più che intorno a Salomone, tutto è vanità: nella quale - insistente, assillante, spietato - torna e ritorna il ricordo delle 'cose necessarie', dei principii, della fede nella vita, delle leggi, di un mondo preciso, sicuro e rigorosamente amministrato. Un monotono 'perché', che non è quello del filosofo, torna e ritorna come il

raggio di un faro sulla sua vita inutile, sulla sua vita disancorata, sulla sua vita che ha rotto gli ormeggi. Per lui la pazzia sarebbe una guarigione ideale - ma impossibile. Riposo, tonici, quale giovamento gli possono dare? Gli possono nuocere, anzi. L'ozio, la stasi mentale, il 'non pensare' allargano il 'suo' vuoto. Gli creano intorno un deserto ideale e tanto meno sopportabile. Quando invece il 'vuoto' del neurastenico anela a essere colmato. E con le più dure ancora, le più compatte, le più pesanti realtà: con le più gravi occupazioni mentali - con le più gravi preoccupazioni magari. Un Kant neurastenico non è possibile concepirlo. Piena, anche l'anima, come lo stomaco, si placa. Per aver voluto 'superare' la realtà, nonché singole creature ma una civiltà intera, tutt'un mondo (il mondo settentrionale) si è ammalato di neurastenia: ha perduto il peso psichico: si è svuotato. E ora sta nelle condizioni che sappiamo. (Crisi).

NIETZSCHE. Federico Nietzsche è stato accusato di aver ispirato questo periodo di violenza. I dittatori avevano fatto loro le sue parole, e Hitler, un giorno, pensando di far cosa gradita a Mussolini, gli mandò in dono le opere complete di colui che esaltava l'azione di danzare sul cranio come la suprema conquista dell'uomo. E chi salvò il Nietzsches Archiv dalla dispersione, allorché tredici anni sono la signora Elisabeth Förster-Nietzsche, che di quell'Archivio era la conservatrice, rimase a corto di fondi, fu lo stesso Benito Mussolini, il quale, in omaggio a una sua presunta affinità ideologica con Federico, le spedì un assegno di centomila lire. Quale fondamento ha quest'accusa?

Uno dei soliti errori d'interpretazione. Meglio: di stile. Meglio ancora: il solito difetto di educazione

intellettuale. Anzi di educazione *tout court*. (Difetto, qui, come *defectus*).

Davanti a una pittura che non ripete aspetti realistici, l'uomo intellettualmente ineducato domanda: « Che significa? ».

L'uomo intellettualmente ineducato è finalista. Crede che ogni cosa quaggiù ha un fine, e che questo fine è indicato nel significato della cosa stessa. E crede che quanto più un intelletto è alto e profonda una mente, tanto più i loro pensieri e la loro azione sono intesi a un fine.

Questo presupposto è anche la ragione della religione. (Deploro l'assonanza, ma il tempo è passato in cui la formazione fortuita di una rima, gradita in poesia ma cacofonica nella prosa, m'induceva a deviare dalla diretta formulazione di un pensiero). È dunque anche il movente psichico che mantiene in vita Dio.

L'uomo intellettualmente ineducato associa valore a scopo. Non pensa che la vita può anche non avere scopo; che alla vita può anche mancare Dio. Stima che l'azione « priva di scopo » è degli uomini frivoli o addirittura dei pazzi. Non riesce a capire che ci possano essere anche azioni - 'grandi' azioni - prive di scopo. In conseguenza di ciò, l'uomo intellettualmente ineducato non capisce il lirismo, questa cosa per eccellenza « priva di scopo ». Ignora il lirico come tipo umano - questo 'supremo' tipo umano.

Ora il lirismo è una forma di vita, è una intelligenza, una azione di là da qualsiasi scopo - di là da tutto ciò che s'intende per scopo di vita pratica, fisica - e metafisica. (Anche Dio è uno scopo pratico, anzi il primo e supremo scopo pratico che l'uomo si è creato quaggiù).

Gli uomini confondono ciò che ha bisogno di uno scopo per giustificare se stesso, con il lirismo che non ha bisogno di uno scopo, perché è di là da ogni scopo; e da questa confusione nascono gli errori più assurdi, come di imputare a Nietzsche le violenze e le

iniquità commesse dagli stati totalitari a dimostrazione della loro forza, del loro realismo, della loro assenza di sentimentalità.

Nietzsche è un lirico. È l'esempio più tipico del lirico. È l'uomo più liricamente completo che io conosca. Nonché la sua opera, la sua vita stessa è un fatto lirico. Il suo filologismo, il suo filosofismo, la sua filosofia del martello, la sua volontà di potenza, il suo politicismo, le sue idee sugli stati, sulla guerra sono altrettante forme di lirismo; e se non dico che la sua stessa poetica è una forma di lirismo, è perché non sarei seguito per vie così sottili. Ergo la filologia, la filosofia, la politica di Nietzsche vanno considerate *more lyrici*, sciolte da qualunque idea di fine, prese come un gioco. Perché Nietzsche è lirico. È soltanto lirico. È lirico anche se parla di Bismarck o di Crispi; e Bismarck e Crispi nella sua parola diventano temi lirici. È 'soltanto' lirico, cioè a dire sciolto da qualunque fine pratico. Diciamo la parola giusta: è 'gratuito'. Onde il suo pensiero, la sua parola vanno presi gratuitamente, come pure illuminazioni liriche. Mai domandarsi davanti a un pensiero di Nietzsche: « Che significa? ». Meno ancora intenderlo o interpretarlo nel significato letterale e trasferirlo sul terreno sul quale le cose « hanno un fine » e si fanno « per un fine ». Come impastare torte con polvere da sparo. Come fabbricare statue con la cipria.

Immaginiamo lo stupore, poi il dolore, infine la disperazione di Nietzsche, questo più lirico degli uomini, davanti alla 'responsabilità' delle violenze, delle guerre, delle stragi, delle deportazioni, delle torture, degli assassini; dello scempio dello spirito - e dello 'spirituale'.

È forse l'intravista minaccia di questa mostruosa responsabilità che precipitò Nietzsche nella pazzia?... Basterebbe molto meno.

Nulla, o uomini bui, ha nelle parole di Nietzsche il fine che « credete voi ». Una regola bisognerebbe

istituire che evitasse questi più immorali degli errori. Separare specie da specie. Vietare che uomini bui si mischino con gli uomini-luce, facciano uso delle loro « incomprensibili parole ».

NORA (ITALIANA). *Casa di bambola* andò in scena la prima volta a Cristiania nell'inverno del 1879, e le polemiche che le si accesero intorno salirono a una temperatura tale, che per decoro di salotto le padrone di casa norvegesi pregavano sui biglietti d'invito di non parlare del dramma del signor Ibsen. Poi a poco a poco le polemiche calarono di tono e finalmente si spensero, e quando la sera del 14 marzo 1941, sessantadue anni dopo la prima, *Casa di bambola* fu ripresa in un teatro di Roma in mezzo a uno strano umore tra di successo e di fiasco, uno degli spettatori presenti e più illuminati mi disse che la tesi sostenuta da Ibsen in *Casa di bambola* aveva perduto ormai ogni ragione di essere. È vero?

No. Il 'norismo' è sempre in atto, e per quello che riguarda personalmente noi italiani, è di una 'scottante' attualità.

Ma che è il norismo?

Il norismo è il problema dell'anima nella donna. Chi nega il norismo, ossia il diritto a Nora Helmer di chiedere a suo marito l'avvento del 'miracolo', nega implicitamente l'anima alla donna.

È possibile un simile caso? Non sempre l'esistenza dell'anima nella donna fu un argomento fuori discussione: nel VI secolo la quistione dell'anima della donna fu discussa al Sinodo di Orange, e non è da escludere che oggi ancora... E certuni, come Jung, non negano l'anima alla donna, ma le riconoscono un'anima 'diversa'.

La chiesa primitiva, che in parte continuava le forme della sinagoga la quale non riconosce alla donna

'diritti religiosi', si era messa al rischio di celebrare un culto antifemminista o più esattamente afemminista, e la chiesa ortodossa, che della chiesa primitiva serba tuttora alcune forme, perpetua nell'uso del ginecone, che si badi bene non ha il solo fine di costume di separare in chiesa le donne dagli uomini, il ricordo di quel primitivo afemminismo. Rispettate le proporzioni, l'istituzione un po' tarda invero del marianismo ha fatto in seno alla cristianità ciò che quindici secoli dopo Henrik Ibsen, questo altro animo 'religioso', fece in seno alla società laica.

Nora Helmer parte quella notte dalla casa di bambola, perché suo marito la tratta come una donna *senza anima*. Mettiamoci nei panni di Nora. Chi di noi accetterebbe di essere trattato come un corpo senza anima?

L'anima è la parte migliore di noi, è il nostro orgoglio. L'anima è in noi e nasce assieme con noi, ma non in tutti l'anima è viva allo stesso modo. In molti l'anima è inoperosa, in molti è spenta, in molti è presente ma atrofica, simile ai muscoli delle nostre orecchie.

Nelle donne l'anima era presente ma atrofica. Finché anche l'anima della donna cominciò a sciogliersi dal sonno, ad acquistare vita e movimento. E il giorno in cui anche Nora sentì che aveva un'anima e vide che Torvaldo non se ne accorgeva, abbandonò la casa di bambola perché non poteva tollerare che suo marito riconoscesse una sola metà di lei, e la peggiore.

Per quante ragioni Nora abbandona casa di bambola? Per questa detta più sopra, e per lesa orgoglio, come chi sa di fare poesia e dagli altri non è riconosciuto poeta. E anche *per pudore*. Perché l'anima, benché nostra, c'è tra lei e noi una 'incolmabile' distanza, né mai veniamo con la nostra anima in piena, in istretta confidenza. Ma della nostra anima noi viviamo nella soggezione, spesso nel timore, sempre

nel desiderio di contentarla e soprattutto di *far bella figura* di fronte a lei.

L'anima è il nostro testimone. Poche nostre azioni sono profondamente e interamente *nostre* perché ispirate, guidate, 'formate' dalla nostra anima, onde di poche azioni nostre noi ci sentiamo pienamente soddisfatti. Le altre noi le compiamo senza volontà né partecipazione di anima: sia casualmente, sia d'istinto, sia perché così vogliono 'gli altri', sia senza ombra di ragione. E queste azioni la nostra anima le giudica: severamente, male. L'anima in fondo è una intrusa esigente e pedante. Come poteva Nora, da quando sentiva un'anima in sé, come poteva continuare con Torvaldo il gioco della vita coniugale, diventato improvvisamente assurdo, ridicolo - e vergognoso? Soprattutto come poteva sotto lo sguardo severo della sua anima 'neonata' continuare con Torvaldo i giochi intimi, i giochi segreti? Come continuare quei giochi in presenza di un estraneo che impassibile e freddo ti guarda e ti giudica? Non è detto che quei giochi non li possano fare anche donne dall'anima sveglissima. Anzi! Solo che in questo caso bisogna che anche le anime nonché i corpi diventino complici e condividano la vergogna del peccato. L'anima di Nora invece non 'incontra' la complicità dell'anima di Torvaldo e le tocca starsene fredda e inoperosa a guardare e a giudicare. Viene allora l'avvilimento e il disgusto...

Per quali e quante ragioni si nega l'anima alla donna? Per egoismo, per volontà di bassa dominazione, per non mettere un'arma in mano alla donna, per non spartire con lei il capitale; soprattutto per atteggiarci nei confronti della donna a uomo-dio e persuaderla che se mai essa sente desiderio di vita superiore, deve attingere nell'anima dell'uomo.

Per politica. Perché l'anima è un fatto *politico*. Dirò meglio: l'anima è la parte politica dell'individuo. E il giorno che anche la donna sente in sé la presenza di un'anima, essa si sveglia politicamente e quel

giorno stesso denuncia e rompe una situazione politica interamente favorevole all'uomo. Perché l'uomo non nega l'anima soltanto alla donna ma anche ad altri uomini, a taluni popoli; e la prima cannonata di una guerra 'd'indipendenza' è per i popoli il tonfo della porta di casa, quella notte che Nora Helmer si libera per sempre della dolce tirannia di casa di bambola.

Come 'nasceva' Nora Helmer? È strano che Ibsen che per tre lunghi atti continua a preparare la liberazione di Nora, non pensi a toglierla prima di tutto dal servaggio del nome coniugale, e restituirle il suo nome di creatura indipendente. Se le donne maritate aggiungono al cognome maritale il loro cognome di ragazze solo perché o cantano « mi chiamano Mimi », o suonano al piano la *Goccia d'acqua* di Chopin, o disegnano col pirografo i Faraglioni di Capri, a maggior ragione Nora aveva diritto di riprendere il suo nome di ragazza, lei che prima rompe la servitù maritale e diventa guida alle altre donne. Ma alla dimenticanza di Ibsen ha supplito la fama: la signora Helmer non la conosce nessuno, Nora la conosciamo tutti.

Il primo indizio che io ebbi di una Nora 'italiana'...

C'è tuttora in Italia uno spirito controriformista, che pur non dichiarandolo apertamente, nega l'anima alla donna. Pesa ancora su molte parti della penisola lo spirito dell'avvocato Torvaldo Helmer. Che più? Zarathustra consiglia: « Quando ti avvicini alla donna, non dimenticare la frusta ». E parlava colui che firmava « il crocifisso », colui che si faceva leggere i poeti laghisti da Fräulein von Meysenbug, l'invaghito di Lou de Salomé e di Cosima Wagner! Ma sul Nietzsche 'reazionario' ci siamo imposti di tacere, in ricordo dell'antica amicizia col Nietzsche poeta. L'antifemminismo è non soltanto iniquo in sé, ma nocivo alla civiltà. Civiltà non fiorisce senza presenza e partecipazione di donne. Dirò di più: esiste civiltà perché esistono donne. Dirò meglio: le civiltà si fan-

no *per le donne*. La civiltà è nei rapporti tra uomini e donne, ciò che la corte è nei rapporti tra uomo e donna: una forma di seduzione, di lusinga, d'inganno per nascondere quel che di brutto, di triste, di vergognoso, di mortale è nell'amore - e nella vita. Se gli uomini fossero unisessuali come i radiolari, tireremmo ancora con la fionda alle gazzelle per ucciderle e nutrirci delle loro carni fumanti, e la sera ci arrampicheremmo nudi sugli alberi per dormire con le braccia e le gambe penzoloni; mentre di serici pigiama vestiti - ma non noi in verità - entravamo la sera fra lenzuola azzurre... Guardatevi attorno via via che scendete verso le terre sulle quali impera giallo e combusto il demone del mezzogiorno: le donne a poco a poco spariscono e si avvizziscono i fiori della civiltà.

Il primo indizio che io ebbi di una Nora 'italiana' fu intorno al 1907, a una recita di *Come le foglie* della compagnia Talli al « Manzoni » di Milano, udendo Maria Melato che alla proferta d'amore di Max rispondeva: « Sì... perché sento che mi stimi » (non garantisco l'esattezza della battuta, ma d'altra parte non posseggo tra i miei classici le opere di Giacosa per poter controllare). Capii da quelle parole, pronunciate con voce 'di crisi' e debitamente gutturale - quella voce a 'due toni' e striata di acidulità della fanciulla che si apre all'amore, quasi per soverchia linfa che le fa groppo in gola - capii che la Nora 'italiana' era nata; perché il bisogno di amore 'con stima' è il primo e più elementare segno che la donna non è più creatura passiva e atonalmente ricettiva - in altre parole non è più donna 'orientale' ma si sente un'anima ossia volontà, criterio, personalità, ecc.

Di poi la Nora 'italiana' si è andata sviluppando di concerto con le forme più piccanti della civiltà: gusto attivo della vita, gusto e pratica delle attività intellettuali, allegro dell'esistenza, interesse e amore per l'arte che gioca con l'idea del peccato e

l'amaro della vita (la pittura del bello inespressivo, i libri senza macchia sono arti da « casa di bambola ») e oggi la Nora 'italiana' è in piena florescenza.

Da noi il « norismo » si è sviluppato senza dramma. Malgrado alcune crisi in famiglia, la Nora 'italiana' non ha sentito il bisogno di abbandonare in piena notte la casa di suo marito, sbattendo la porta e partendo sola verso il vasto mondo.

Ciò è avvenuto perché il Torvaldo italiano, messo in guardia dal suo collega norvegese, non ha fatto difficoltà per riconoscere l'*anima* alla sua Nora. Esempio di quanto può l'opera dei poeti.

Malgrado tutto, l'uomo più profondamente e naturalmente femminista è l'uomo latino.

OCCIDENTE. Piace a me guardare a occidente, e la contemplazione dell'occidente esercita su me una grande attrazione, infonde nel mio animo un malinconico sentimento d'amore e come un desiderio tanto più struggente in quanto lo sento inappagabile. Mi piace guardare il Tirreno nel quale il sole si corica, non altrettanto mi piace guardare l'Adriatico dal quale il sole sorge; e a giustificare questa mia preferenza penso che al pari dei popoli migratori, e a imitazione del cammino stesso della civiltà, piace anche a me guardare dalla parte ove il sole tramonta, quasi a seguire il suo corso e a non perderne la luce. È insomma l'occidente la sede di ciò che i tedeschi chiamano la *Sehnsucht*, ossia l'ardente e languido desiderio, l'impaziente e assieme disperata attesa. Ma desiderio, attesa, *Sehnsucht*, sono nemiche dell'azione, della vita fattiva, della civiltà. La compiutezza e perfezione dell'antico mondo greco si possono ascrivere in parte alla posizione geografica della Grecia, la quale volge tutte le sue baie e i suoi seni ospitali verso l'Oriente e il Mezzogiorno, e all'Occidente invece volge le spalle. La Grecia a questo modo aveva naturalmente chiuse le sue porte al desiderio, cioè a dire al

sentimento che distrae dall'azione e invita al sognare e al fantasticare; ond'essa poté senza nubi, senza nebbie, senza ombre dedicarsi tutta alla edificazione della sua civiltà. Questo il « non romanticismo » della Grecia. Non che la Grecia mancasse di sentimento romantico: questo sentimento così necessario alla vita poetica; ma tutto quanto essa pensò di romantico, di 'inattuabile', lo collocò in occidente: viaggio di Ulisse, Isole Fortunate, regione dei Morti. Perché è un errore, profondissimo errore e non importa se nobile, ospitare in noi desiderio di cose che non possiamo fare nostre. Un simile pensiero esprime anche Goethe quando dice che « *le stelle bisogna guardarle senza desiderio* ».

OLFATTO. Mentre io scrivo, la sfera minore del mio orologio si avvicina al tocco, ma non così rapidamente come io vorrei, e attraverso la porta filtrano i promettenti odori della cucina. Tra poco questa promessa olfattiva diverrà realtà. Sono contento di non appartenere al popolo di Taprobane, l'isola che noi chiamiamo Ceylon, ove al dire di Megastene (l'uomo di fiducia che Seleuco Nicatore spedì al re Sandracotto nella sua capitale di Polibotra, e autore di una relazione di viaggio in India di cui non rimangono se non pochissimi frammenti in Arriano e in Strabone) vivevano degli uomini sprovvisti di bocca, che si nutrivano unicamente « per odorato ».

OLIO. Se altro modo non rimane di resistere alla tempesta, si vuotano barili d'olio intorno alla nave. Plinio, lib. xxix, dice che gli antichi, se erano nervosi, facevano bagni d'olio.

OMBRA. Parlavo con il mio amico B. di ombre. Il mio amico B. è pittore e ha sbaragliato quanto a sé come un Indra la nube del chiaroscuro, ha riportato sugli oggetti denudati delle loro ombre una luce non da laboratorio fotografico come aveva fatto qualche cubista intelligente, ma da laboratorio del mondo prima della creazione animale; ha ricondotto le ombre alla loro primitiva discrezione e sincerità, posandole leggerissime sui corpi solo là dove il corpo 'gira' privandole in molti casi della soddisfazione retorica, della soddisfazione teatrale, della soddisfazione plebea dell'ombra portata. E questo accenno all'ombra portata apre la porta a considerazioni ben singolari. Guardate i personaggi della Cappella Scrovegni: sono altrettanti Peter Schlemihl: altrettanti uomini che hanno perduta la propria ombra. E Dante che se ne sale torno torno al Purgatorio, è lui solo a buttare ombra. L'ombra è l'anima dell'uomo, il suo kâ. Dipingere l'anima accanto al corpo, dipingere 'anima e corpo' era per Giotto sacrilegio. Per una coincidenza felice, l'esempio si offrì spontaneo alla teoria, e mentre io e l'amico B. parlavamo dell'ombra portata (eravamo nel giardino del mio amico B.), del suo umano troppo umano, del suo basso drammatismo, il sole calò, il cielo e la terra fraternizzarono in un grigio comune; e quando cercammo intorno a noi l'ombra degli alberi sulla terra, delle sedie, di noi stessi, le ombre non c'erano più. Ogni oggetto era nudo, solitario, vero. Il mondo era ritornato allo stato antecedente la creazione della commedia mondana, alla sua sincerità. E forse al crepuscolo gli oggetti si ritirano l'ombra in corpo, per prepararsi alla notte prossima, che è il momento più regnante dell'anima, e durante il quale non sarebbe decente trascinarsi l'anima appresso come un vecchio paltò.

OMBRA. Nel dialogo *Il Menippo o la negromanzia* di Luciano di Samosata, leggo il passo seguente: « Le ombre, poiché siamo morti, sono gli accusatori, i testimoni, le prove di ciò che abbiamo fatto in vita; e ad alcune di esse si dà piena fede, perché sono sempre con noi e non abbandonano mai i corpi ». Luciano è a suo modo un settecentista, il Settecento per parte sua è un'epoca molto simile a quella in cui fiorì Luciano. Questi è l'espressione di una civiltà molto alta e soprattutto 'conchiusiva': una civiltà che chiude una lunga serie di civiltà precedenti, delle quali essa è il compendio decantatissimo. Luciano è un risultato. Spenta la civiltà di Luciano, il mondo cambia. Luciano non ha occhi per vedere quello che sarà dopo di lui: quello che *già è* davanti e intorno a lui, ma di quello che è stato prima di lui egli è il riflesso più chiaro e più puro. E dunque le idee che egli propone non vanno considerate nella loro sola e apparente leggerezza, ma anche attraverso la lunga stratificazione di idee che le hanno precedute e che meno leggere sono, più profonde, più gravi, più rozze via via che risalgono nel tempo e di cui esse sono l'ultimo e più delicato fiore. All'idea lucianesca che nel mondo di là l'accusa ci è fatta dall'ombra stessa che in vita ci siamo sempre portata appresso, a questa idea leggera e spiritosa bisogna restituire il suo peso e la sua profondità: quel peso e quella profondità di cui essa si è sbarazzata per ragioni di buon costume, di 'civiltà'. L'ombra dunque è l'impalpabile cumulo delle colpe che noi ci portiamo appresso; quest'ombra che ora ci sta da un lato, ora dall'altro, ora davanti, ora di dietro. L'ombra è il *nero* di noi stessi. Scoperta la natura dell'ombra, si spiega il timore che l'ombra in ogni tempo ha ispirato all'uomo: l'ombra come doppio (kâ), l'ombra come anima che si può anche vendere al diavolo (Peter Schlemihl) l'ombra che non bisogna porre accanto al corpo che si vuole conservare in condizione d'immortalità (figure di Giotto *che non hanno ombra*). Ma l'ombra è

la luce che la rivela. Ed è per questo che malgrado gli elogi che le si fanno, malgrado l'amore che le si professa, malgrado gli onori che le si tributano, la luce in fondo è temuta e odiata. Per questo anche gli scrittori che danno luce sono temuti e odiati (tra i quali, se non vi dispiace, mi pongo anch'io). Per questo Luciano era temuto e odiato. Per questo si disse che morì sbranato dai cani.

OMERO. La leggenda rappresenta Omero cieco, perché nella storia tradizionale l'aèdo epico è un cieco al quale la Musa nel dare il canto ha tolto la vista. Non è per lo meno curiosa l'analogia tra l'aèdo cieco e l'uso tuttora vivo in Ispagna e soprattutto nelle Canarie di accecare i canarini per farli cantare meglio? Circondati di tenebre e più da nulla distratti, aèdi e canarini si riconcentrano solitari nella loro anima canora. Anche l'aèdo cieco rientra dunque nella categoria delle « crudeltà pratiche », assieme con l'uso di inchiodare le oche per le ali, o, peggio, l'uso normanno di sotterrare l'oca lasciandole fuori soltanto la testa, perché il fegato della povera bestia ingrossato dal tormento, fornisca materia più abbondante al pasticcio di fegato grasso.

ONNISCENZA. Presso la porta del « Convento » di Francavilla a Mare, la mia amabile guida mi fa vedere alcune parole scritte sul muro, in quella lingua misteriosa che Francesco Paolo Michetti aveva creato a suo uso personale; e avendo io domandato che cosa significassero, la mia guida risponde: « Non si sa... nemmeno D'Annunzio riuscì a interpretarle ». Alcune genti divinizzano oggi ancora i loro grandi uomini, e

profondo era lo stupore di quel barone abruzzese, perché nella onniscienza di Gabriele c'era quella macchiolina. Cedeva dunque D'Annunzio ad Apollonio di Tiana, il quale capiva tutte le lingue degli uomini, mentre di questo dono soprannaturale gli Apostoli beneficiavano nel solo giorno della Pentecoste?

ORDINE. Dopo i moti rivoluzionari del 1848 a Berlino, Schopenhauer donò una somma di denaro alle famiglie dei soldati caduti nella repressione di quei moti. Segno di quanto l'autore del *Mondo come volontà e rappresentazione* era amante dell'ordine. Ma di 'quale' ordine? Perché non si può negare che in altre parti della vita umana, questo amante dell'ordine abbia recato un certo quale disordine. Quando io ero bambino, i 'grandi' in mezzo ai quali vivevo nutrivano un odio feroce contro Schopenhauer, per il 'disordine' da lui recato nella religione, nella morale e comunque nel mondo delle idee; e forse quest'odio si continua ancora, sebbene io non abbia più modo di avvedermene, non essendo più un 'piccolo' che vive fra i 'grandi', ma ben al contrario... In fondo l'infanzia è quel profondo campo di osservazione che è, perché davanti ai 'piccoli' i 'grandi' non si considerano tenuti al segreto (grandissimo errore: nessun testimone più attento né più spietato dei 'piccoli'). Si vede che Schopenhauer amava quaggiù l'ordine materiale, perché gli consentiva lassù una maggiore libertà spirituale. La quale considerazione non manca di illustri precedenti, non fosse che il « date a Cesare... ».

ORFEO. La casa di Nivasio Dolcemare sta attraversando una prolungata crisi domestica. Tema dominante nei discorsi dei Dolcemare è la ricerca di una donna « a tutto fare ». Le amiche di casa fanno corodia alle doglianze della signora Dolcemare e a loro volta si dolgono delle loro proprie crisi domestiche, ma anche il proverbio « mal comune mezzo gaudio » non è men falso degli altri proverbi. Così come nell'età del ferro si rievoca la felicità dell'età dell'oro, i Dolcemare rievocano il tempo in cui per casa si aggirava formosa e spavalda la Lina, la domestica-perla che a voce diretta diceva « aspettate » e al telefono « attendete » stimandolo più elegante, ignorando probabilmente che nella terza edizione del *Furioso* messer Ludovico Ariosto sostituì tutti gli « attendere » con altrettanti « aspettare ». Ma la Lina era troppo formosa appunto, troppo spavalda da continuare vita natural durante a rifare i letti e a scolare la pasta in casa Dolcemare, e dopo un breve e pare infelice saggio al varietà essa ora siede alla cassa di uno dei maggiori cinematografhi della capitale, ove quando Ruggero il figliolino dei Dolcemare si presenta con i soldarelli del biglietto in mano, essa gli passa una carezzevole mano sulla cuticagna e lo fa entrare gratis. E ora... Ora, dopo un soggiorno di due giorni, o di un giorno, e talvolta di mezza giornata, le donne 'a tutto fare' se ne vanno da casa Dolcemare senza ritorno. Invano Nivasio Dolcemare si mette al pianoforte e mentre la nuova donna a tutto fare passa la 'galera' nel corridoio suona nella maniera più dolce, più insinuante un preludio di Chopin, una *Kinderscene* di Schumann, un *Liebeslieder-Walzer* di Brahms: la donna a tutto fare, quasi chiuse le sue orecchie da quelle medesime palline di Oropax che Ulisse si mise per passare davanti all'isola delle Sirene, abbandona egualmente la casa dei Dolcemare e le sue armonie. Nivasio Dolcemare credeva al mito di Orfeo, come del resto ha creduto a tutti i miti; ma ora non ci crede più. E solo tornerà a credere al mito di Orfeo quan-

do una donna a tutto fare si troverà che dirà ai Dolcemare: « Non mi piace la vostra casa, il salario che mi date sono pronta a tirarvelo in faccia, ma rimango lo stesso perché mi piace la musica ».

ORFEO (II). Il nome di Orfeo, di origine egizia e fenicia, è composto di *aur* (luce) e *rophae* (guarigione, salute). Orfeo è colui che porta agli uomini luce e verità. Orfeo non è morto. Gli Orfei sono tanti e si rinnovano. Al principio del nostro secolo viveva a Milano un tale che si chiamava Gregorio Pezzoli, ma tutti chiamavano Fallatajà perché portava i capelli lunghi sulle spalle. Costui aveva scritto un libro: *Perché ho donato agli uomini luce e verità*. Fallatajà era Orfeo ma nessuno lo sapeva. Nemmeno lui.

ORIGINE. Prima ambizione dell'uomo dovrebbe essere di essere il creatore di se stesso. Si usa pur lodare l'originalità. Ora più che altro, l'originalità nel suo significato corrente, indica differenziazione; ma stando all'originale ' significato della parola, originalità dovrebbe significare propriamente che uno ha le proprie origini in se stesso. Bella e confortante idea. Io sono io e non ho altro io prima di me. Eppure c'è un'altra forma di orgoglio, e molto più sparsa, ed è l'inorgogliersi dell'origine che si ha fuori di se stessi (stirpe, prosapia, ecc.: idea della nobiltà, dell'aristocrazia) e Napoleone che non poteva dirsi come Cesare nipote di Venere, diceva: « *Notre prédécesseur Charlemagne* ». Resta a vedere se Cesare avrebbe altrettanto vantato la sua discendenza da Venere, se nonché la *Aeneadum genetrix, dominum diuomque uoluptas*, gli fosse stata nota anche la Venere della *Belle Hélène*. Pochissimi

uomini hanno l'animo di ' nascere da se medesimi '. Il sentimento più naturale all'uomo, quello che più lo regge nella vita, è il sentimento di derivazione. Il quale prende la forma ora della dedizione del servo al padrone, ora quella del discepolo al maestro, ora quella del governato al governante, e in Dante (*Paradiso*) di Dante a Dio. Le varie qualifiche che Dante dà a Dio: Eterno Valor, Ortolano eterno, lo Ben, e soprattutto Amore, sono altrettante forme giustificative della dedizione di Dante: del suo *inluarsi*. Con meno *inluarsi* di Dante e dei suoi successori, avremmo avuto nella nostra letteratura versi meno sonanti, ma copia maggiore di idee.

PAGANO. *Paganus* è tutto quanto appartiene al villaggio ed è rustico e villereccio. *Paganus* significa campagnolo, contadino, abitante del *Pagus*, del villaggio. In un certo momento della storia del cristianesimo, e cioè quando il cristianesimo ebbe finito di conquistare Roma, la Città per eccellenza, e diventò la religione di Costantino, la religione 'urbana' e 'imperiale', coloro che ancora non erano convertiti alla nuova religione erano considerati zòtici, ossia *pagani*. Ma questo significato letterale di pagano non durò a lungo e si trasformò. Si cominciò di poi a dire pagano per intendere non cristiano, e a poco a poco si dimenticò il primitivo significato di uomo rustico. Ed è giusto. Nella qualità di pagano è implicita la qualità di uomo colto, di uomo illuminato, di uomo di costumi civilissimi, di uomo che non crede nel Dio dei cristiani, non crede nell'immortalità dell'anima, ma crede nei falsi dei o meglio non crede in nessun dio e si trova dunque nella condizione orgogliosa di non chiedere nulla, di non sperare nulla da nessun ente superumano. E pagano, malgrado il dispregio che i cristiani mostrano per questa qualità, diventa sinonimo di uomo che basta a se stesso, e dunque di

uomo forte e solitario: di uomo « pieno di sé ». Diciamo la verità: i cristiani consideravano il pagano come colui « che non bisogna essere », ma in segreto lo guardavano con ammirazione; come i collegiali, i convittori, i prigionieri guardano dalle finestre del collegio, del convitto, della prigione l'uomo libero e solo, che senza bisogno di compagnia né di aiuto, se ne va per le libere strade del mondo.

PAPÀ. AVEVO uno zio. Si chiamava Gustavo ed era cattolico fervente. Come tale desiderava leggere i libri di Antonio Fogazzaro, ma dimise questa idea quando un suo amico gli disse che i libri di Fogazzaro sono pieni d'idiotismi. Le filologiche quistioni che si fanno oggi (1940) per scacciare i barbarismi e purificare la lingua, mi rammentano mio zio Gustavo, il quale rinunciò ai libri di Fogazzaro, perché non sapeva che idiotismo e idiozia non sono la stessa cosa.

Già si va formando un linguaggio bianco, insipido, gelatinoso, con tendenza al surrealismo. Un negozio che si chiamava Standard ora si chiama Standa, l'alcool si chiama alcole, il film si chiama filmo. L'altro ieri comprai due pasticche di un analgesico. Sulla bustina era scritto: « due bottoni », e, tra parentesi, *cachets*.

Le intenzioni sono patriottiche, ma in materia di lingua il patriottismo non basta.

Talvolta queste intenzioni peccano per eccesso di zelo, come nella correzione di alcool in alcole, intesa probabilmente a far dimenticare una supposta origine inglese, quando l'origine invece è araba.

Si vogliono sopprimere tutte le origini non strettamente italiane? Si ridurrebbe la lingua a uno strumento durissimo, essa che già così dura è, e talvolta inflessibile, e talvolta sfornita delle voci atte a esprimere tante idee che ci stanno nella testa ma non tro-

vano parole che le aiutino a uscire, come le bambine che non possono andare a spasso perché non hanno l'abitino buono.

L'italiano è una lingua ritardata, e le converrebbe invece aprire le porte alle parole di qualunque nascita sieno o ceto, come fece Livorno una volta per farsi una popolazione, e lasciare poi che le intruse prendano naturalmente l'aria di casa; il che avviene per uso spontaneo di popolo e opera intelligente di scrittori, non mai per intervento di puristi improvvisati.

L'opera di purificazione non ha mai portato bene. La microfobia linguistica viene quando mancano le idee, la fantasia, l'ingegno, gli altri elementi che tutti assieme compongono l'alimento di una letteratura viva. D'Annunzio si vantava di non aver usato nel *San Sebastiano* se non vocaboli che avevano cinquecento anni di vita, ma nel risultato il francese del *San Sebastiano* non è francese.

Nazione coloniale, l'Italia dovrebbe cominciare a fruire anche nella lingua dei vantaggi coloniali, ossia degli arricchimenti che vengono anche dai punti più distanti dell'espansione coloniale. L'azione coloniale, anche nella sorte della lingua, è doppia: centrifuga e centripeta. Si consideri l'arricchimento di idee, la maggiore attività e agilità di mente, le cognizioni e i sentimenti 'nuovi', e dunque l'arricchimento di vocabolario che hanno avuto Inglesi e Francesi dalla loro espansione coloniale. L'universalismo è talvolta un fatto unicamente materiale. *Sinite verbum venire ad nos.*

Si può giustificare la fabbricazione di parole sintetiche come autista o tramezzino, non si giustifica filmo che ha significato soltanto inglese, e in italiano è una parola insensata. Quanto all'applicazione della desinenza italiana, essa ci ricorda la *note extère* che molti anni addietro pubblicava il *Guerin Meschino*. Dietro a filmo bisognerebbe mettere lordo, clubo,

brigge, tennisse - per coloro ai quali non basta che *tennis* venga da *tenère*.

Infine un tale propone all'« editore » di un settimanale l'espulsione di *papà*, come reo di gallicismo. Dicevamo bene noi, se ci si mettono i filologi del cavolo, ci tolgono anche il papà; il quale significa padre in francese, ma significa padre anche in greco fin dai tempi di Omero. Chi non è come i bruti che ignorano il proprio padre, chi ha sentimento di che è padre, insorgerà contro la minaccia che sia pure per un attimo ha sfiorato la testa di « papà », questa parola onomatopeica, questa parola genuina, questa parola pura, questa parola preziosa, questa parola che è fra le pochissime che conservino ancora così fresco e inalterato il *suono* del proprio significato; questa parola che non tradisce, non fa sbagliare, non trae in inganno con una sonorità che più non combacia col senso; questa parola che riempie la bocca come un bigné.

Ancora ci risuona all'orecchio il « pââ » col quale Luigi Pirandello salutava dalla strada il padre affacciato alla finestra.

Magari tutte le parole avessero la faccia pulita, la sincerità, la forza di persuasione di « papà ». Senza contare il cuore di questa parola 'diretta', la confidenza che essa ispira, la sua ironia. Un film si chiama « Papà per una notte »: che figura ci farebbe il babbo? Ma così, avvertono i castigatori, si direbbe in Toscana. Come se fossimo ai tempi di Alessandro Manzoni!

Simbolo fonico vecchio quanto l'umanità e tutto inalterato, « pa » è l'elemento maschio nella lingua di tutti, siccome « ma » è l'elemento femmina.

Oggi che si fabbricano parole, si dica « pama » per genitori, o meglio « mapa », dato che le signore han da passare prima.

PASSATO. Silenzioso e immobile è il passato, come mare abbandonato dai venti. Chiuso per sempre alle correnti di qualunque moto come pure ai passaggi terribili del fato, una severa calma lo circonda, che ne assicura l'immutabile riposo. Tutto che dal presente trascorre nel passato, a fine di più facilmente posarsi in quei luoghi fissi ove la vita non si aggira più, ha da regolare anzitutto ogni suo conto col destino: allora solamente diventa sacrosanto e adorabile, nella sopravvivenza dei ricordi. Tali sono le leggi che regolano l'ordine perfetto del passato, ch'esse escludono qualunque cosa non sia interamente sciolta da ogni vincolo con la vita. Guai a morire senza assoluzione! Chi porta con sé o delle colpe da scontare o delle iniquità da raggiustare, il passato non lo accoglie, e come le onde ributtano i cadaveri sul greto, lo respinge quassù a conturbare il mondo e a empirlo di lamenti. Gravi e penosi richiami salgono allora dalla terra, e i morti risuscitati trascorrono davanti agli occhi esterrefatti dei colpevoli. Grave la tristezza dei fantasmi; nulla di più mesto del pianto vano di uno spettro. Oreste perseguitato dalle Furie, Amleto sollecitato da suo padre a compiere le vendette: sono i morti che aspettano davanti le chiuse porte del passato, i morti vagabondi, i morti erranti, i morti inquieti e derelitti i quali più che minacciare, invocano ai vivi quel proscioglimento per la mercé del quale potranno entrare nel passato e riposarvi. Quindi nasce negli uomini tanto rispetto e tanta venerazione per il passato. È per questo che noi, guidati da un oscuro sentimento, siamo così diligenti nelle cure della sepoltura; provvediamo a disporre le tombe con tanta simmetria; siamo solleciti e premurosi nell'ordinare tutto ciò che muore; vediamo il culto delle memorie di riverente mistero; rifuggiamo dalle clamorose evocazioni. *Tu Manes ne laede meos, sed parce solutis / crinibus et teneris, Delia, parce genis.* E non solo nei cimiteri (nei dormitorii) ma nei luoghi pure ove sono custoditi cimeli e reliquie e persino fra

i ruderi e le auguste antichità, abbassiamo la voce e camminiamo in punta di piedi.

POESIA. Si sa che per il patriziato fiorentino la *Commedia* è una specie di « libro d'oro ». Lo stesso capitò all'*Iliade* e all'*Odissea*. Queste due opere di poesia servirono a dare attestati di nobiltà non soltanto ai singoli e alle famiglie, ma anche ad alcune regioni della Grecia. E meno male che per l'ambizione di trovare il proprio nome in una delle tre cantiche (pur di avere un antenato nel « libro d'oro », non si bada se l'antenato sta fra i santi o fra gli usurai) la *Commedia* non ha sofferto alterazioni; ma lo stesso non si può dire dei poemi omerici. Le moltissime interpolazioni di cui sono pezzate l'*Iliade* e l'*Odissea*, sono dovute in gran parte all'ambizione di figurare in queste poesie, e al campanilismo. Aggiunte e varianti, mutamenti di nomi e il corso stesso degli eventi deviato per far entrare nell'*Iliade* e nell'*Odissea* uomini e località che nella stesura primitiva non figuravano. I Cretesi tolgono la loro isola dalla sua sede naturale, e la trasportano sull'itinerario del figlio di Ulisse. Nel *Viaggio di Telemaco*, Zenodoto sostituisce Creta a Sparta. Questi stessi Cretesi introducono tre versi nell'*Odissea* (T 175-177), per far risalire ai tempi omerici la loro nazione mista di Achei, Eteocretesi, Cidonii, Pelasgi e di quei Dorii che invasero la Grecia, sommersero la civiltà jonia o omerica, e sparsero su quel territorio il cosiddetto « medioevo dorico ». I Ciprioti per parte loro si cacciano di straforo nell'*Iliade* e vi collocano in bella luce la loro dinastia degli Iasidi. I Messenii 'lacedemonizzano' addirittura la propria terra, e su questo suolo camuffato fanno incontrare Ulisse giovane con una delle future vittime, nientemeno, di quell'Ercole che Nestore il patriarca aveva fatto appena in tempo a conoscere quando era ragazzino. A

noi, che amiamo la poesia senza secondi fini, meraviglia e dispiace che la fama dei tre illustri libri di poesia sia dovuta in parte a così meschine ambizioni. Ed è una verità che la poesia, da quando non fa più da « libro d'oro », è meno sulla bocca di tutti.

POESIA. Per lui più non s'adora / Roma, il Senato, al
di cui cenno un giorno / Tremava il Parto, impallidiva lo Scita. (Metastasio: *Catone in Utica*, atto I, scena prima). Quante cose sono state dette diversamente di come erano state pensate, quante cose inutili, quante sciocchezze, quanti errori di lingua (come nell'esempio qui sopra citato di Metastasio) solo per la necessità di costringere le parole alla misura del verso! L'uomo cominciò a esprimersi in poesia; sarebbe altrettanto naturale, e saggio per di più, che arrivato all'età di ragione non si esprimesse più se non in prosa.

POPOLO. Quando fu eseguita all'Adriano la sinfonia di Demetrio Sciostacòvic detta *Dell'assedio di Lenigrado*, molti la lodarono meno per le sue qualità musicali che per le sue qualità 'popolari', e qualcuno facendo suo lo slogan del giorno disse che la sinfonia di Sciostacòvic « va verso il popolo ». A me non pare. In ogni modo non è questo l'argomento del mio discorso. Io cercherò quale è il modo migliore di parlare al popolo.

Tema dominante di oggi è il popolo. Quando io ero ragazzo, un quarant'anni sono, i temi dominanti erano la scienza, il progresso, l'ideale. In altri tempi ancora i temi dominanti erano Dio, il diritto divino, l'aldilà.

Ho superato il mezzo secolo di vita. Ho visto mol-

te cose nascere e poi morire, e molte cose ho visto mutare. Soltanto la pluralità e varietà delle esperienze dà il necessario equilibrio, i necessari pilastri sui quali ama poggiare la saggezza. I danni vengono dal che gli uomini guardano una cosa per volta, che è il modo peggiore di conoscerla. Le cose non si conoscono bene se non per comparazione. Guai agli specialisti. I tedeschi sono specialisti. Guardateli.

I problemi del mondo si riducono a una questione di età. Vedere più cose anziché una sola. *Si jeunesse savait...* E dare autorità di direzione ai soli uomini che hanno varietà di esperienze (ma non basta invecchiare per acquistarla). Altrimenti l'autorità va nelle mani dei fanatici, e si ritorna periodicamente al medioevo.

L'idioma totalitario dice: « Andare verso il popolo ». Come dire che il popolo non deve muoversi da dove sta, e deve il singolo uomo invece, e nel nostro caso l'artista, muoversi e avvicinarsi al popolo.

A me non pare. A me pare che tocca al popolo muoversi, avanzare, progredire, siccome tocca al fanciullo crescere e imparare per farsi uomo. Più giusto dell'*andare verso il popolo* era il criterio seguito dai socialisti del 1900, che consisteva a togliere il popolo dalla sua condizione di massa, chiarendo la sua mente per mezzo della coltura e guidandolo sulla via del progresso. E quanto giusto fosse quel criterio lo hanno dimostrato i grandi progressi che fece il popolo italiano in quel periodo, e come si comportò nella prima guerra mondiale. Del resto questo è stato anche il criterio dei russi, benché su una scala infinitamente più vasta. Inutile ricordare qui quello che per i socialisti russi è la « scienza ». Mi dicono che non c'è libro in Russia che si stampi a meno di 50.000 esemplari. Col portare il popolo in primo piano, i russi hanno praticamente soppresso il popolo. Non sono « andati verso il popolo »: hanno « chiamato su » il popolo. È diverso.

Dire « popolo » è come dire « aria », come dire « ter-

ra », come dire « acqua ». La vastità della mole esclude ogni percettibile forma, almeno al nostro occhio di uomini. Anche la terra ha i suoi retorici laudatori, i quali dicono « la buona terra », « la generosa terra ». Ma quando si dice *terra* senza retorica, s'intende meno la terra che i frutti che essa dà. Se le lodi al popolo risuonano con tanta facilità e senza ombra di reticenza, è perché i retori e i demagoghi lodano nel popolo l'« informe umano », i quali se si trovano davanti a una formata personalità si sentono offesi e 'diminuiti' (e anche minacciati nel loro 'onore', nella loro esistenza) e dunque disposti a tutt'altro che a lodare. È veramente contento il popolo di sentirsi lodare per le ragioni anzidette? Se potesse parlare...

Si ripete in altra forma il caso di Nora Helmer. Suo marito la rimpinzava di moine e di caramelle, eppure costei era così poco soddisfatta, che una sera se ne andò di casa sbattendo la porta.

La stima di cui sentono bisogno le creature 'in formazione', la capiva lo stesso Giuseppe Giacosa. La protagonista di *Come le foglie* dice al suo Max: « Sento che mi stimi ».

Le creature 'in formazione' non amano quello che sono ma quello che saranno, e il popolo, questa creatura in perpetua formazione, non ama quello che è popolare. Se ne contenta finché non ha di meglio, ma aspira a quello che non è popolare. Il povero del pari non è contento della sua condizione di povero né l'uomo incolto della sua condizione di uomo incolto, e aspirano a mutarla. Dopo i bisogni fisici, l'ambizione è la nostra molla più forte.

« Andare verso il popolo » significa propriamente per l'artista e per l'uomo di coltura concorrere con la propria opera a mantenere il popolo in una condizione dalla quale il popolo stesso aspira a liberarsi; che sarebbe come concorrere a mantenere il povero nella sua povertà, l'ignorante nella sua ignoranza. Vi par giusto?

Se il popolo avesse una sua personalità formulata

e operante, odierrebbe nell'artista che « va verso il popolo » colui che gli chiude la porta del progresso e « distrugge il suo ideale ». (La parola « ideale » non è più di moda, specie fra i latini che se ne vergognano, e mostrano di riderne, e in fondo non la capiscono, ma quello che essa significa è più che mai vivo *nel nostro mondo in trasformazione*). Sarebbe grato invece all'artista che con l'altezza e singolarità della propria opera lo tira fuori della sua condizione di popolo.

Resta a dire che « andare verso il popolo » è per l'artista soltanto una pia intenzione, perché nessuno di noi può fare quello cui natura non lo ha destinato. Che è la nostra dignità e la nostra fortuna.

Anche in questa materia la comparazione soccorre. Ricordiamo quanto utile è il metodo comparativo alla linguistica, alla storia delle religioni, alla psicanalisi. Ricordiamo con quanta facilità il metodo comparativo *abbatte gl'idoli*.

C'è affinità tra popolo e donne, tra popolo e bambini. Tre condizioni *in fieri*. Tre condizioni 'provvisorie'. Tre condizioni nelle quali il presente conta pochissimo e molto il futuro. Che gioia poter dire al popolo: « La tua condizione è provvisoria, un po' di pazienza ancora ».

Nessuno dei nominati tre, popolo donne bambini, è contento del suo stato. Nessuno ama esser trattato « per quello che è ». Perché tanto il popolo, quanto le donne, quanto i bambini, sentono nel proprio stato una trasformazione in atto, la fatalità di un divenire. Un uomo 'profondamente' educato mostra di conoscere le ambizioni segrete di colui al quale si rivolge, rispettare le mete supreme dei suoi desideri. Quando noi uomini 'profondamente' educati ci rivolgiamo a una donna, o a un bambino, o al popolo, mostriamo di conoscere le loro ambizioni segrete, di rispettare le mete supreme dei loro desideri; mostriamo in altre parole di conoscere e di rispettare non quello che in essi è, ma quello che in essi *sarà*. Infat-

ti noi conosciamo questo futuro e lo rispettiamo. Una altra educazione invece, non profonda ma superficiale, insegna a galanteggiare con le donne, a pargoleggiare coi bambini, a 'demagogizzare' col popolo.

Quando io stesso ero bambino, odiavo profondamente coloro che a mia intenzione pargoleggiavano, ossia coloro che, comportandosi da scimmie, credevano di adeguarsi alla mia condizione di bambino. Io stesso ho dei figli, ma ai miei figli io non ho mai mostrato di accorgermi che fossero bambini, e tuttavia non mi risulta che i miei bambini nutrano per me quell'odio che io nutro per i miei pargoleggianti 'grandi'.

Odiosi del pari gli uomini che 'galanteggiano' le donne, ossia si comportano con le donne 'diversamente' di come si comportano con gli uomini, hanno un sorriso obbligato sulle labbra, lodano senza misura i pregi fisici della loro interlocutrice, parlano con frivoltà di cose più o meno in relazione con le operazioni sessuali. E le donne stesse odiano l'uomo 'galanteggiante', quelle almeno che non si contentano di una condizione di femmine, ma aspirano a una condizione più alta. E come il bambino odia colui che pargoleggia e la donna colui che galanteggia, così il popolo per parte sua odia colui che 'popoleggia'. Ma qui l'affermazione è meno categorica. Chi è il popolo? Come conoscere i suoi sentimenti? Come individuare i suoi pensieri?

Sulla affinità tra popolo donne e bambini, anche questa analogia: che hanno maggiore rispetto del popolo e hanno portato il popolo a una condizione migliore, coloro che hanno maggior rispetto delle donne e dei bambini, ossia gli scandinavi, gli anglosassoni, i russi.

Nefasta influenza dell'oriente. Quando cominceremo anche noi latini a sentire la 'presenza di un'anima', a non vedere nel bambino soltanto un oggetto trastullo, nella donna soltanto uno strumento di pia-

cere, nel popolo soltanto uno strumento di demagogia?
Maxima debetur populo...

POTERE (TRAGICO). Quando l'uomo ebbe finito di affrontare la natura e i suoi mostri, il potere tragico si consumò fino quasi a spegnersi. Di poi l'uomo restrinse la propria attenzione su se stesso e lo spirito tragico proruppe nuovamente, dai grandi dissidi e dalle gravi lotte che l'uomo scoprì dentro il proprio animo. Esempi in arte del primo stato: Eschilo; del secondo: Ibsen e gli psicologisti. Ma venne il giorno in cui anche dall'oceano dell'anima i tardivi pescatori non trassero su se non qualche pesciolino di scarto. E l'arte si sarebbe messa a dieta se noi, proprio noi, non avessimo scoperto lo stato metafisico del mondo. La vita e la fortuna del potere tragico furono salve una volta ancora.

PROFEZIE. Stando alle asserzioni di alcuni piramidologi, la Grande Piramide, o Piramide di Cheope, edificata circa l'anno 3000 a.C., è stata innalzata per conservare un messaggio contenente le date di alcuni grandi avvenimenti futuri. Annuncia questa pietra parlante: I la nascita di Gesù Cristo, II la sua morte, III la guerra del 1914, IV la pace dal 1918 al 1928, V la crisi economica dal 1928 al 1936, VI un periodo di grandi sconvolgimenti dal 1936 al 1953. Si spera che come la pietra profetante ha sbagliato la data d'inizio dei « grandi sconvolgimenti », sbagli del pari anche la data della loro fine.

PROFONDITÀ. Mi sono riletto in questi giorni l'*Idiota* di Dostoiewski. Me lo sono riletto attentamente, parola per parola. Ma forse non è il modo migliore questo di leggere un romanzo, e specialmente un romanzo russo, e soprattutto un romanzo di Dostoiewski. Confesso in ogni modo che questa seconda lettura mi ha fatto un'impressione molto meno felice di quella che alquanti anni sono mi aveva fatto la prima lettura, fatta in fretta e a sbalzi, cioè a dire allo stesso modo, io credo, di come questo romanzo è stato scritto. Gradevolissima impressione quella! E che aveva lasciato in me un desiderio e una nostalgia come il ricordo di un bel sogno: come il ricordo di quel sogno bellissimo sognato alcune notti addietro. Erano sette statue che scavavano la terra, e dalla terra estraevano altre statue che, al pari di fratelli morti, esse trasportavano poi su per morbide colline di sabbia; dietro le quali a poco a poco sparirono tutte, e io rimasi solo davanti alle fosse vuote. La fossa vuota! Ecco per una fortuita coincidenza, l'immagine precisa della 'profondità' di Dostoiewski. Non ci lasciamo trarre in inganno dalle parole. A perpetuare in eterno la memoria del suo *Poeta Assassinato*, Apollinaire gli scava al termine del suo libro una piramide capovolta. Io però, a dispetto di qualunque significato vocabolaristico, mi sono fatto della profondità un concetto molto diverso. E non è nemmeno quella divina frivolezza che porta alla danza Zarathustra, ma è una profondità che scopre un'antropologia nuova; e tocca l'oscuro cuore degli animali, dei vegetali, delle macchine; e mira di là dai cieli chiusi; e penetra il perplessa regno dei sogni nel quale noi... Ed è appunto in omaggio al patetico sogno fatto da Svidrigàilov prima di uccidersi ai piedi della sentinella, che noi, senza magari mai più riprendere in mano i suoi libri, serberemo a Teodoro Dostoiewski il nostro affetto. Quanto alla sua decantata 'profondità', è un bel po' che noi l'avevamo abbandonata come una inuti-

le scoperta: da quando, adolescenti, cominciammo a dubitare della 'profondità' della profondità.

PRONOMI. I giornali del passato regime, che avevano avuto ordine di costringere gli italiani a dimettere il lei e adottare il voi, si affannavano a dimostrare che il lei non è di tradizione italiana ma spagnola, che non è dignitoso ma servile, che crea confusione nell'accordo del plurale, ecc. ecc. Oggi i giornali cercano dimostrare il contrario, ossia che il lei non è tradizione spagnola ma italiana, che non è servile ma dignitoso, che ha una eleganza e una grazia che al voi manca, ecc. ecc. Questa è anzitutto una nuova riprova di quanto noi abbiamo sempre pensato, che tutto quaggiù si può dimostrare con pari convinzione e pari facilità, e armandosi di argomenti egualmente validi, cioè a dire che verità assolute non esistono, meglio che nelle verità assolute credono soltanto le teste sformate di raziocinio (e pensando a quanti in religione, in politica e nel resto credono nelle verità assolute, si inorridisce pensando quanto grande è il numero delle teste sformate di raziocinio). Ma sulla controversia tra lei e voi non ho udito ancora la parola giusta, che è questa: *il passato regime ha voluto imporre l'uso del voi non perché il voi è più italiano del lei, non perché è meno servile, non perché è di più facile articolazione nel plurale, ma perché il voi è dannunziano.* « Dannunziano » è più che una forma letteraria, più che una variante dell'estetismo, più che l'imitazione dell'opera e della vita di Gabriele d'Annunzio: è una condizione fisiologica. Dannunziani si nasce, non si diventa. Il dannunzianesimo precede la nascita di colui che a questa forma mentale ha dato il proprio nome, ossia di Gabriele d'Annunzio, e le sue origini affondano nella notte dei tempi. Gli uomini del passato regime erano tutti dannunziani a comin-

ciare dal loro capo, e il fascismo stesso nella sua esistenza e nelle sue manifestazioni esteriori non era se non una emanazione del dannunzianesimo. Prima di diventare il pronome 'obbligato' degli uffici pubblici, della prosa dei giornali e dei dialoghi delle commedie e dei film, il voi era il pronome usato dai dannunziani, ossia dai cattivi letterati, dagli attori 'eleganti' (a differenza degli attori popolari che hanno sempre fatto uso del lei) e soprattutto delle donne intellettuali e mondane. Nel tentativo di costringere gli italiani ad abbandonare il lei e a fare uso del voi, era implicita la volontà di ridurre tutti gli italiani alla condizione dei cattivi letterati, degli attori 'eleganti' e delle donne intellettuali e mondane, in una parola dei dannunziani. Criticare quello che è stato è vano, ed io non critico: denuncio un vizio che sotto il passato regime raggiunse uno stato di virulenza, ma che preesisteva al passato regime e che in Italia anzi esiste allo stato endemico: quel *virus dannunziano* che anche alle cose più semplici e naturali dà una forma estetizzante, tronfia e cafona, e si riassume nei principi del « rendere la vita bella » e del « vivere pericolosamente »: forma rettorica tra le più perniciose, che come tale va perseguitata inesorabilmente e distrutta.

Ecco un esempio di quanto pericoloso è il virus dannunziano e difficile sfuggire al suo potere. Io stesso ho usato qui sopra l'avverbio « inesorabilmente », che al pari di « inflessibilmente » e di altrettali avverbi è infetto di dannunzianesimo. Si sono compilati dei vocabolari per facilitare la comprensione della lingua di D'Annunzio: si compilino piuttosto dei vocabolari delle parole dannunziane, perché gli italiani imparino a conoscerle e a evitarle.

« C'est la prose qui est le thermomètre des progrès littéraires d'un peuple ».

(Stendhal: *Rome, Naples et Florence*, p. 388).

PROSA. Del linguaggio poetico si ha un'opinione equivoca, del tutto diversa dalle cause che hanno determinato la sua nascita. È bene ripensare di tanto in tanto queste cause, ricordare perché l'uomo parlò prima in poesia che in prosa. L'origine del parlare poetico è anche una lezione di modestia, e dal rinfrescato ricordo di quelle cause, il cosiddetto « mondo poetico » vede svanire i suoi confini nebulosi, acquista forme precise e limiti esatti.

L'uomo cominciò a parlare in poesia non per ragioni *poetiche*, sì per ragioni pratiche. Per dare alle sue parole una maggiore portata e una forma memorabile. Poi quando l'uomo inventò un nuovo modo di far durare le sue parole, che fu la scrittura, il linguaggio poetico perdé la sua ragione d'essere e avrebbe dovuto sparire. Ma continuò a dispetto della scrittura. Continuò come per un rammarico di morire. Continuò per ragioni diverse da quelle iniziali. Continuò per ragioni meno necessarie e soprattutto meno pratiche. Per quelle ragioni equivoche e incerte di cui si è parlato in principio. E appunto perché privo ormai di quelle ragioni pratiche che ne giustificavano l'uso, il linguaggio poetico addusse a sé nuove ragioni e oscure, si circondò di un'aura mistica, fece pompa di un carattere augusto e sacro. Il quale tuttavia, nell'intima opinione della gente, non riuscì a salvare il linguaggio poetico e in generale la poesia - come la intendiamo noi - da un certo quale sospetto d'inutilità.

Sulle ragioni che aveva l'uomo di usare il linguaggio poetico prima dell'invenzione della scrittura, domandatene a un attore che ve le saprà dire meglio di me. Egli vi spiegherà che l'uomo, come appunto fa l'attore, si rivaleva di un tono diverso, di un tono più

alto che consente alla voce di arrivare anche ai più lontani spettatori, alla parola di penetrare più profondamente e fermarsi nella mente dell'ascoltatore. Il linguaggio poetico insomma era usato per far ricordare le cose degne di ricordo. Uno stampatello sonoro, un majuscolismo fonico che aiutava a inculcare l'idea della divinità, le leggi, i fatti più importanti. Le leggi di Licurgo erano scritte in versi.

Il linguaggio poetico è il parlare più breve e condensato. È la scelta delle parole più acconce e sonore. È il modo più impressionante e ricordabile di dire una cosa. Milioni di uomini ricordano il verso « arma la prora e salpa verso il mondo », i quali lo dimenticherebbero se fosse voltato in prosa. Il linguaggio poetico è una maniera di 'stivare' le parole nella memoria, la quale richiede però anche una certa quale coscrizione delle parole, e non di rado determina anche una deformazione delle parole.¹ Un tale cercava il modo di far fetare alle galline uova quadre, per facilitarne l'imbballaggio. Le parole poetiche sono come le uova quadre.

Poi fu inventata la scrittura, che doveva segnare la fine del linguaggio poetico. Perché le parole si conservano meglio e più sicuramente nella scrittura che

1. Il poeta talvolta non indugia nemmeno davanti a un errore di lingua, pur di obbedire alle regole della metrica. Così Metastasio nell'atto primo del *Catone in Utica*:

Per lui più non s'adora
Roma, il Senato, al di cui cenno un giorno
Tremava il Parto, impallidia lo Scita.

Perché se correttamente avesse detto « al cui cenno », non avrebbe raggiunto le undici sillabe indispensabili al verso. Molto spesso il verso è un letto di Procuste. Ed è spaventoso pensare quante cose i poeti *non hanno dette*, perché il verso non tornava; e quante cose *inutili* invece hanno dette, solo per riempire la misura del verso; e quante cose hanno detto *diversamente*, deformandole e falsandole, perché il verso costringeva a dirle così e non consentiva a dirle come il poeta le aveva pensate. Ma in fondo questi 'piccoli drammi' sono infrequenti; perché il poeta non pensa 'in pensiero' ma 'in versi', come il pittore 'ricorda in immagini'; e non dà ascolto se non a questa musica interiore. Col che si torna a quello che si diceva prima, che il poeta non pensa.

nella memoria in forma di versi, ossia di frasi ordinate e misurate, o anche unite fra loro da assonanze o parole equimote (pensate agl'incontri delle sdruciole nei versi di Carducci) e perché la scrittura non solo conserva meglio ma conserva tutto e conserva senza fatica: anche la *Scienza Nuova*, anche i libri di Hegel, anche le fraseologie più selvose, più ostiche.

Il passaggio dall'espressione orale alla scrittura, non avvenne di colpo ma per gradi. I Greci per esempio, prima di adottare la scrittura alfabetica già in uso presso i Semiti, usarono una rozza e pesante scrittura sillabica, di cui si hanno alcuni monumenti scoperti nell'isola di Cipro. E prima ancora l'uomo fece uso della scrittura ideografica, la quale in certo modo è la forma scritta o meglio disegnata del linguaggio poetico, perché offre all'occhio quella stessa immagine delle cose che il linguaggio poetico offre all'orecchio. E anche questo passaggio dall'orecchio all'occhio segnala il progresso che fece l'uomo passando dalla espressione orale alla scrittura, perché fra udito e vista, nobili sensi entrambi, la vista è più nobile dell'udito. « L'udito è un senso inferiore alla vista » scrive Paul Gauguin in una sua nota nella rivista *Vers et Prose*, n. xxii, 1900. « L'udito non è in grado di percepire che un solo suono alla volta, mentre la vista percepisce tutto e a un tempo semplifica ». Per la fraternità tra linguaggio poetico e scrittura ideografica, ricordiamo che proprio alla forma ideografica ritornò Apollinaire (per quanto perfezionata dalla scrittura) quando volle ritornare alle forme originali e più pure della poesia.

Ma quello che più importa è la trasformazione mentale determinata dall'invenzione della scrittura. Con la scrittura nasce la prosa, o meglio nasce il pensiero. Perché la poesia non pensa. Il pensiero è un gioco di analogie e di contrasti. Prima della scrittura l'uomo non pensava, o almeno pensava per immagini. Considerava l'immagine che si formava nella sua mente, e la formulava in parole. Inventata la scrittura, ca-

de la ragione di esprimere le idee per mezzo della formulazione poetica. L'idea si serve ancora della parola, ma *in trasparenza*. L'idea non è più *nella* parola, non più *nel suono* della parola, ma arriva alla mente *a traverso* la parola.

Confrontiamo le diverse condizioni mentali del linguaggio sonoro poetico, e del linguaggio silenzioso, ossia della scrittura. Il linguaggio sonoro è il linguaggio degl'imperativi, degli assoluti, dei dommi. Ignora l'articolazione delle idee, non consente la comparazione, non esercita l'intelligenza che nasce appunto dalla comparazione.

L'uomo rozzo non si fida della scrittura, cosa diabolica, e legge a voce alta per ritrovare *il suono* della parola, sola parte di essa della quale egli si fidi; e così il bambino. Quali deduzioni trarre da questo esempio, e quali dall'ostinatissimo perdurare della parola come suono? Quali deduzioni trarre dall'uso pregrafico della parola che fanno ancora tanti scrittori, quasi tutti gli scrittori, anzi i più grandi o quelli almeno che sono considerati tali? Vuol dire che sono disabitati ancora alla parola scritta, alla parola silenziosa, alla incolore messaggera dell'idea. Vuol dire che diffidano ancora della parola scritta, della parola senza suono. Vuol dire che ignorano ancora l'immensa, la terribile importanza della prosa, della scrittura piana, della scrittura orizzontale, della scrittura nella quale la parola non ha più voce, non ha più corpo, ma è un semplice mezzo che silenziosamente, quasi invisibilmente lascia passare il lezzo o l'olezzo dell'idea; e perciò lascia libero gioco alle idee e modo di unirsi o di opporsi, di stimolarsi, di arricchirsi a vicenda, di ramificare, di formare quel fiume delle idee che abbatte dove passa le idee verticali e isolate; e per questo serbano ancora una mentalità da uomini che cantano le parole, e durano in questa anacronistica situazione, e al libero fiume delle idee che nasce dalla prosa silenziosa, amorfa, anonima, impersonale, oppongono o la parola « bella » (D'Annunzio), o la paro-

la « brutta » (Verga) ma forte, prepotente, che fa corpo e ostacolo, e ferma l'attenzione del lettore, come un brusco avvertimento rimasto dal tempo in cui la scrittura non era ancora nata: quella scrittura che chiude la bocca all'uomo e fa lavorare il suo cervello.

PROUST. L'opera di Marcel Proust non sono riuscito a leggerla integralmente. Conosco uno, forse due volumi di ciascuna serie. Questi pure non sono riuscito a leggerli da cima a fondo. È un impedimento questo per giudicare l'opera di Proust? Non credo. L'opera di Proust è vasta ma uniforme. Da serie a serie si può riconoscere un progresso di eleganza letteraria: d'intelligenza, di mente, no. Al progresso dell'intelligenza nell'opera di uno stesso scrittore, io credo. Esempi non occorre cercarli lontano: basti il solo Flaubert, che dalla *Tentazione* passa a *Bouvard et Pécuchet*.

L'opera di Proust io non intendo considerarla tanto per un rispetto poetico, quanto psicologico e mondano. Il sistema può sembrare sbagliato e io stesso lo riconosco tale. Ma trattandosi di autore francese, né di un poeta ma di un romanziere francese, questo è a mio parere l'unico sistema da usare. La letteratura romanzesca francese ha più che altro un valore storico e documentario. Tolti pochi autori, tolti pochi libri che si isolano da sé e costituiscono delle opere valide e durature per ogni riguardo e soprattutto per quello poetico (come può essere la *Bovary*), la letteratura romanzesca francese vanirebbe tutta ove non la sorreggesse il suo carattere di « storia dei costumi ».

I francesi si rivelano in ciò un popolo mirabilmente dotato di sentimento storico e nazionale. Curano con sommo riguardo la vita e la salute della razza, ne determinano i caratteri, ne seguono le variazioni, ne documentano punto per punto la parabola. Vero è

che tutta quanta la letteratura romanzesca, e non solo quella francese, ha principalmente un carattere di « storia dei costumi ». È con questo presupposto che nacque il romanzo russo, è a questo medesimo fine che tendono i pochi romanzi tedeschi, non ad altro fine scrissero i pochissimi romanzieri italiani (alludo ai Fogazzaro, ai Rovetta; quanto ai maggiori, i Manzoni, i Nievo, i Verga, li lascio stare, perché la costoro opera trascende il limite piuttosto basso della « storia dei costumi »). Ma che vediamo? I russi d'oggi scelgono i loro argomenti o in America o a Capri (questo capitolo è stato scritto nel 1923); i tedeschi (compresi i Mann) trascrivono non la vita del popolo tedesco, ma un aspetto illusorio, artificioso di questa. Quanto ai romanzieri italiani d'oggi... Nella letteratura francese invece, questo esaurimento della materia e degli scrittori non si avverte. Il romanzo francese continua la sua strada, fila diritto come una ferrovia che segue un itinerario prestabilito. Dirò di più; mentre da noi la « storia dei costumi » si ferma alle *Cronache Fiorentine*, in Francia i cronisti continuano imperterriti la loro opera di trascrizione e di documentazione. Ovunque altrove i cronisti sono scomparsi, oppure, come la parola dice, si sono ridotti a illustrare nei giornali le vicende della questura e degli ospedali. Colà i cronisti sopravvivono e si chiamano romanzieri. In Francia tutta quanta la vita intellettuale si svolge sotto specie di cronaca: e l'arte, e la letteratura, e la medicina, e le scienze, e la vita mondana. Non traggio deduzioni. Non cerco se i francesi siano da imitare in questa loro cronicomania. Costato dei fatti, né per il solo gusto della constatazione, sì col fine indiretto d'illustrare l'opera di uno dei più recenti e maggiori *chroniqueurs*: Marcel Proust.

Offendo forse o minuisco il valore dello scrittore chiamandolo *chroniqueur*? Non credo. Una delle maggiori e più insistenti lodi che gli fanno i suoi ammiratori, consiste appunto nell'indicare in lui uno dei più minuziosi e veraci dipintori della società france-

se. Aggiungo che quella dipinta da Proust non è tutta la società francese ma una parte di essa, e una parte esausta ancora, moribonda, vicina a sparire. Lo stesso Proust avrà avvertito lo stato di agonia di quella società che con simpatia infinita e con sentimento consorziale egli amò dipingere, e nello stile del *chroniqueur* affiora una dolcezza ombrata di mestizia, una soave pietà, quella stessa reverente premura di chi trae un calco dal volto di un cadavere.

Questo spiega d'altra parte l'ansia, la tenacia che metteva Proust nel portare a compimento la sua opera autobiografica e documentaria; la quale inquietudine non gli veniva soltanto dal che la morte continuamente lo guatava, ma dal timore pure che non portando a termine la storia della sua *morente società*, la memoria di questa vanisse per sempre.

Non è esatto dunque chiamare autobiografica l'opera di Proust: nonché autobiografica, questa opera è biografica e anzi multibiografica. È uno specchio dei caratteri, è uno specchio dei costumi, è lo specchio di una società. E poiché questa società sta tirando l'ultimo fiato e domani non resterà forse di lei neppur la traccia, lo specchio che indelebilmente e perennemente rifletterà il volto della scomparsa, assicura una vita duratura all'opera del grande *chroniqueur*.

Non credo si possa trovare in tutta la letteratura universale, l'esempio di uno scrittore più di Proust attaccato e fuso nella società nella quale visse. Mi si cita Balzac? Balzac era più che altro un uomo fantastico, e sopra la realtà dei suoi personaggi alita la nube dei suoi umori romantici e visionari. Mi si citano i russi? Ma tolto Gogol (il quale d'altra parte non sta fra i romanzieri ma ascende all'epos), gli altri, Tolstoj, Dostoevski (per non citare se non i maggiori) perseguivano fini o sociali o mistici: redenzione, ricerca dell'anima, ecc. Proust quanto a sé, visse con e per la società che illustrò nei suoi romanzi. Egli non perseguì nessun altro fine, di quello all'infuori di descrivere con la maggiore minuzia e completezza

i suoi personaggi mondani, o derivandoli direttamente dal vero, o creando dei fantasmi simili a quelli. La sua opera è al tutto monda di qualsiasi fine prestabilito, non sviluppa nessuna tesi, non propugna nessun principio, non si richiama a nessuna idea, non contiene nessun presupposto né morale, né sociale, né etico. Dicono taluni suoi esaltatori (e questa trovata, se non erro, è da imputare a Paul Morand) che l'opera di Proust ha un fine morale e anzi moralistico, evidente soprattutto nella cruda dipintura con la quale Proust mette in luce il lato corrotto della *sua società*, i vizi, i costumi specialissimi, le anomalie sessuali di taluni suoi personaggi e massime del barone di Charlus. Ma nella minuziosa e abbondante descrizione che Proust fa dei vizi in genere e del sotadismo in ispecie, io scorgo invece il manifesto compiacimento, nonché dello scrittore, ma dell'uomo; il quale, per quel poco che conosco della sua vita, era naturalmente predisposto non a una vita sana e animale, ma a quelle forme anomale che vanno sotto nome di raffinemento, di squisitezza, di decadentismo, ecc.

Nei libri di Proust, fuori della descrizione schietta delle vicende e dei tipi, non c'è nient'altro. Cronaca semplice. Documentazione fine a se stessa. La *letteratura* stessa sparisce quasi in questo letteratissimo scrittore. Lo stile, che in Proust è studiatissimo e ricercatissimo, non ha altro fine se non di condensare la documentazione. E come no! Proust in fin dei conti era un artista, né si sarebbe abbandonato a scrivere come un monaco del Monte Athos. Ma quel tanto di rapimento che circola nei suoi romanzi, le stasi, i laghi poetici che ogni tanto si aprono in mezzo alla selva dei fatti, non sono se non brevi riposi, soste leggere, *divertissements* che lo scrittore si concede, sia per dare sfogo al fiato poetico che gli sta chiuso in petto, sia per la tendenza che ha ogni scrittore degno di tal nome, di miticizzare la realtà.

Ho detto che la società descritta da Proust è una parte soltanto della società francese. L'altra parte non

manca neppur essa di buoni e accreditati documentatori. Questa altra parte non è languente e moribonda come quella proustiana, ma ha vita durissima non solo, ma mercé certe sue facoltà proteiche, si rinnova e rifiorisce di giorno in giorno. Non altra è forse la ragione per cui i documentatori di questa società viva e fiorente, non sono riusciti ad acquistare l'importanza e la fama di Proust. Finché l'originale è in vita, non abbiamo che farcene di riferimenti scritti. Ma quanto a valore in sé, i documentatori di quest'altra società non mi paiono inferiori a Proust. Di questi documentatori c'è gran copia nella vicina repubblica: sono un po' tutti i romanzieri e i novellisti che vi pullulano. Non saprei chi citare particolarmente. Voglio tuttavia isolare da quella folla due scrittori che a me sembrano più ingegnosi di tutti: Tristan Bernard e Henri Duvernois. Il primo, con le sue *Aventures d'un Jeune-Homme rangé*, ha scritto la Magna Charta della borghesia francese; l'altro, in tanti racconti, è riuscito a illustrare altrettanti aspetti della società francese, e con un gusto, un garbo e un tal rispetto della verità, che i suoi libri costituiscono un degno *pendant* ai quadri di Albert Guillaume: questo pittore della storia e dei costumi, questo Daumier 'classico'.

Aggiungo per finire che la facoltà di osservare e quindi di documentare è talmente sviluppata nei Francesi, che anche quegli oscurissimi scrittorelli i quali vanno stampando le loro prosette su per le pagine del *Petit Parisien* e del *Petit Journal*, costituiscono in sostanza tanti piccoli Proust; meno raffinati e letterari, ma più vivi forse ed efficaci.

PUDORE. Ho dovuto ricostituire pochi anni sono la vita di Vincenzo Gemito. Ho parlato con uno che gli era stato amico. Gemito aveva delle ambizioni bam-

binesche. Non voleva essere secondo a nessuno, nemmeno nelle cose che non impegnavano nullamente la sua dignità personale. Quando gli dissero che Succi stava un mese intero senza mangiare, Gemito scomise di fare altrettanto ma in capo al ventesimo giorno non si poteva alzare dal letto. Preoccupati, i suoi familiari chiamarono un medico e questi, considerate le condizioni del digiunatore che non consentivano di alimentarlo per bocca, preparò un clistere alimentare. Mentre l'esculapio si approssimava al letto brandendo il tubo appuntito e carico di liquidi nutritizi, Gemito aprì un occhio e pronunciò in napoletano una minaccia che io non oso trascrivere qui nemmeno in italiano. L'amico di Gemito che mi narrò questo aneddoto, me ne dette a tutta prima una versione *ad usum delphini*, nella quale il clistere alimentare era sostituito da una siringa per iniezioni ipodermiche; il che toglieva all'aneddoto non solo ogni colore, ma anche ogni logica; e solo i miei sospetti implacabili e la mia tenace curiosità riuscirono a poco a poco a liberare la versione vera dal velame di quella incomprensibile pudicizia. Faccio notare che tutte le biografie di Gemito da me consultate, e che sono senza forse tutte quelle che sono state scritte su '*o scultore pazzo*', presentano Gemito come un *artista bizzarro* e alla ricerca *del suo ideale*, ma omettono sistematicamente quegli episodi ora tragici e ora buffi, ma tutti in egual modo necessari al biografo quanto l'anamnesi al medico, che fanno della vita di Gemito la naturale continuazione della sua arte. Non riesco a spiegarmi il terrore che la verità ispira ai miei colleghi letterati e perché cerchino costoro di nascondere il dramma e la profondità della vita sotto un ottimismo di maniera, che nemmeno la grazia ha della rosea ipocrisia del Settecento. Per converso mi spiego benissimo che per effetto di questo terrore, tanta nostra letteratura sappia di cibo rimasticato e sprovvisto di sale.

PUNTEGGIATURA. Alcune cose con l'andar del tempo si semplificano, altre si complicano. Si complica tutta quella parte della nostra vita che dipende direttamente dalla civiltà meccanica: telegrafo, telefono, radio, ecc. In compenso si semplifica la punteggiatura. A ragion veduta ho detto « si complica » e non « si arricchisce »: semmai il contrario. Non sono diventate più profonde, né più essenziali, né più intelligenti le parole da quando sono dette per telegrafo, o per telefono, o per radio: semmai il contrario, anzi senz'altro. Nelle cose della mente invece indipendenti dalla civiltà meccanica si può avvertire una progressiva semplificazione, una progressiva eliminazione dell'inutile; e la punteggiatura in quanto parte dello scrivere partecipa delle cose della mente. Oltre che nel tempo generale, la progressiva semplificazione della punteggiatura avviene anche nel tempo particolare di ciascuno di noi che scriviamo. Le cose che io scrivevo vent'anni addietro erano molto più punteggiate delle cose che scrivo adesso, quasi allora io cercassi di 'colorire' per mezzo della punteggiatura, mentre oggi la ragione di questo colorismo grafico non mi appare più, e preferisco lasciar correre le parole senza intoppi, perché passino più facilmente e più presto, senza lasciare immagine di sé ma solo il significato. Ci sono ancora, ci sono sempre, ci saranno sempre coloro che 'assaporano' la parola, come d'altra parte ci sono pittori che 'assaporano' il colore (« quel rosso me lo mangerei ») ma sono scrittori e pittori di spirito povero. Si confronti la maggiore fluidità della prosa poco punteggiata con la fluidità dell'ultimo Renoir così poco punteggiato. Attualmente io sto curando una ristampa delle prose di Luciano di Samosata nella versione di Luigi Settembrini. In un primo tempo pensai di semplificare la punteggiatura di Settembrini per le ragioni dette più sopra, ed è appunto nel leggere questa versione così fedele e così bella ma così minuziosa che mi si manifestò la differenza tra la punteggiatura nostra e quella che usava cent'anni ad-

dietro; poi intesi meglio il ' perché ' di quella punteggiatura così fitta; quel porre i periodi, le frasi, le parole in altrettante gabbiette; quel dare alla prosa per l'occhio un aspetto di piccolo labirinto; quella ornamentazione rococò fatta con virgole, punti, punti e virgole, due punti; quel senso diverso che allora si dava al punto e virgola e ai due punti; e risolsi di rispettare quel gioco per la sua singolarità, per la sua arcaicità, per il suo sapore ormai perduto; perché semplificandolo sarebbe come semplificare lo « storico giardino » di Collodi o una natura morta di Vermeer.

QUESTI. Sto preparando un saggio su Tommaso Campanella. Mi vado documentando dunque più e meglio che posso su questo autore e ieri ho comprato una monografia di Campanella pubblicata due anni sono a Milano, nella quale alcuni frammenti dell'opera di lui sono preceduti da un lungo studio del compilatore. Io non amo se non gli scrittori che scrivono per necessità di pensiero. Non amo se non gli scrittori la cui fantasia è un gioco di pensiero, e nella nostra letteratura, a parte i grandi poeti che stanno « di là dal pensiero », io non amo se non quei pochissimi scrittori che come Bruno, Campanella, Vico sono riusciti a superare la forma dommatica della mente - grave e cronica malattia della nostra cultura - e a entrare liberi nella forma personale e critica, ossia a mettersi, per quanto in maniera rozza ancora, nella condizione che sola rende possibile il gioco del pensiero. L'opera della *Nuova Scienza* è stata stroncata, ma per il bene della nostra cultura e della nostra civiltà questa opera va ripresa e sviluppata. L'esempio più alto che gli scrittori han da seguire, è quello di questi scrittori che pur in mezzo all'avversione più crudele sono riusciti a pensare con la propria testa e a formarsi un

proprio organismo mentale. È necessario aggiungere che se l'esempio di Bruno, di Campanella, di Vico è da seguire, l'esempio di uno scrittore come Alessandro Manzoni è a parer mio da schivare? Il bene e il male bisogna imparare a pensarli da sé e non in obbedienza a una soprastante tutela mentale: solo in questo modo si riesce a vincere 'radicalmente' il male, solo in questo modo il bene diventa efficace e operante. Il solo pensiero valido che si possa pensare, è quello che si pensa nel cuore di una solitudine perfetta, di un assoluto vuoto, lontanissimi da ogni suggerimento, da ogni guida sia essa la più benevola e benintenzionata, di qualunque imposto principio. Io penso con infinito desiderio e con ansia tormentosa al giorno in cui pensieri liberi e puri, forti della loro sola forza, paghi della loro indipendenza, cominceranno a costellare il firmamento della nostra letteratura. Cominciai dunque a leggere la monografia di Campanella acquistata ieri, ma nelle prime pagine della introduzione, e precisamente nella pagina 12 e nella pagina 15, trovo due volte il pronome personale *questi* usato al genitivo (p. 12: « Ma ancora questa volta le speranze di questi [cioè di Campanella] vanno deluse... » e p. 15: « Il Papa vorrebbe forse proteggere il Campanella, ma, anche per timore che comunque della persona di questi gli spagnoli vengano poi a impossessarsi con un ratto, sembra gli abbia egli stesso consigliato di fuggire »). Dopo il secondo *questi* usato in questo sbagliatissimo modo, io mi fermo (ma probabilmente poco più oltre mi avrebbe fermato egualmente l'inelegante aggrovigliamento della scrittura). Quale fiducia avere nei pensieri e nei ragionamenti di uno scrittore che fa degli errori di grammatica? La correttezza della lingua è la prima qualità dello scrittore, specie dello scrittore che non scrive cose narrative e di fantasia. Nell'opera di fantasia, la fantasia stessa, se vogliamo, può consentire una certa quale fantasia anche di scrittura: ma lo storico, il filosofo, il critico hanno il dovere di essere

corretti, chiari e precisi, e prima di tutto grammaticatissimi. Schopenhauer è scrittore perfetto. Così Renan, Bergson. Prendiamo un esempio fuori della letteratura professionale: i libri di Augusto Murri (un clinico) sono modelli di scrittura chiara e precisa e altrettanto si può dire dei libri di Schliemann e di Frazer (archeologi entrambi). Che più? io mi divertivo altre volte a leggere nei quotidiani il resoconto annuale della Banca Commerciale, redatto col massimo nitore da una anonima persona. In Italia noi abbiamo bisogno di una lingua chiara e leggera, monda tanto di enfasi tribunizia, quanto di oscurità pseudo-filosofica o ermetica. E questa lingua comincerà a fiorire quando sarà riattivata la tradizione della *Nuova Scienza*, ossia quando si uscirà dalla forma dommatica e si entrerà in una forma personale e critica. Perché quando l'uomo è autore e responsabile dei propri pensieri e dei propri atti, egli è desideroso e contento di migliorare e di perfezionarsi, e facilmente arriva a una grandissima chiarezza di pensiero e di espressione. Quando invece egli ripete pensieri e atti altrui, perde rapidamente il senso e la nozione di essi pensieri e di essi atti, i quali in poco di tempo diventano informi e insensati. Si arriva così alla forma opaca e all'incomprensibile balbettamento, ossia alla condizione di tanta nostra letteratura. Come le parole di una preghiera in latino, recitata a orecchio da uno che il latino non sa.

REALTÀ. Un mio amico grasso e intelligente (uno dei 'migliori') al quale mostravo una mia natura morta dipinta in monocromia turchina, esclamò: « Non esistono pere turchine! » e stava per piangere di rabbia. Quelle pere turchine erano a opinione di lui un tradimento alla realtà. Mi accingevo a porgli il famoso quesito: « Se la natura è reale? », ma mi ricordai in tempo che il mio amico ha fama di uomo atrabiliare. Rivolgo la medesima domanda ai meno irritabili dei miei lettori e li prego di sapermi dire dove comincia la realtà e dove finisce. Nemmeno il crudelissimo Tiberio, io credo, avrebbe voluto scacciare i daltonici per esempio fuori della realtà. E che dire di quella realtà scoperta non molti anni sono attraverso le radiazioni infrarosse e ultraviolette, che l'uomo scorge mercé l'ausilio di apposite lastre di vetro, ma alcuni insetti e particolarmente le formiche percepiscono a occhio nudo? Vorremmo noi essere da meno di queste laboriose bestioline? Invito i severi custodi della realtà a meditare sul *Paesaggio italiano* fotografato all'infrarosso dal professore Wood e riprodotto in bianco e nero purtroppo e senza i suoi colori « non reali », a pagina 96 del libro di Störmer e Contu *Dalle Stelle*

agli Atomi. A questi salutisti dell'arte, a questi secondini di una realtà rachitica e nana è da imputare la noia, la mancanza di fascino, la passività di tanta pittura. Di tutte le conclusioni filosofiche, quella che il mondo 'esterno' non esiste o non è veramente 'reale', è la più conosciuta e la più frequentemente derisa dai nemici della filosofia. Per troppo attenersi alla « inesistente realtà », la pittura è la meno filosofica delle arti.

REALTÀ (E ILLUSIONE). Nel 1890 lo Scià di Persia fece in Europa un viaggio d'istruzione, e il diario che di questo viaggio ha lasciato l'imperial viaggiatore, è considerato ancor oggi in Persia un modello di prosa. Alcune osservazioni del diario imperiale riescono interessanti anche a noi, che non siamo persiani. « In Francia sono stato a fare visita all'ex imperatrice dei Francesi. È vecchia e brutta ma non glie l'ho detto; perché darle un dispiacere? A Berlino sono andato all'Opera con i miei principi e i miei ministri. Sulla scena c'era un re e una donna che non finiva mai di cantare. In ultimo l'hanno messa su un rogo e l'hanno bruciata viva. A me, ai miei principi e ai miei ministri, questa soluzione ha fatto un grandissimo piacere ». Lo Scià credeva in buona fede che la cantante dell'*Opernhaus* di Berlino fosse stata veramente bruciata viva. Sospettava Wagner mentre scriveva la *Valchiria*, di comporre un melodramma così indecorosamente verista? Abissi d'incomprensione separano uomo da uomo: anche quando uno dei due uomini non è lo Scià di Persia.

REFUSO (FELICE). Nel fascicolo v (quarta serie, anno II) della *Critica*, Benedetto Croce trascrive una pagina delle memorie della duchessa di Dino, nipote di Talleyrand; nella quale pagina, a poche righe dall'inizio, si può leggere il periodo seguente: « *C'est pourtant une utile chose que la vérité, ce premier des biens, toujours inconnu par les âmes qui ne sont pas fortement trompées* ». A questo punto io smisi di leggere e cominciai a pensare. La novità di questo concetto mi aveva vivamente colpito, che l'animo per conoscere la verità deve essere « fortemente ingannato »; e una catena di pensieri inaspettati, vispi ed eccitanti, mi si andava formando nella mente, tutti generati da questa idea pessimista ma fertile e suadentissima, che « la verità nasce dall'inganno »; finché per l'improvviso ritorno della chiaroveggenza logica mi accorsi che *trompées* era un refuso, e non *les âmes fortement trompées* ma *fortement trempées* bisognava leggere, ossia « gli animi saldamente temprati ». Il mio piccolo castello di pensieri inaspettati crollò di colpo. La pagina della duchessa di Dino non era più fonte di una nuova interpretazione della verità e delle sue origini, ma rientrava nella grigia regione delle verità ovvie. Dire che la verità non può essere conosciuta se non dagli animi saldamente temprati, è come dire che per fare la frittata occorrono le uova. E aggiungerò che per associazione di idee, l'idea della verità « generata dall'inganno » felicemente si associava alla personalità di Talleyrand, questo grande ingannatore. Ma ahimè! il giocattolo era rotto. Negli incontri fortuiti delle parole, i Greci riconoscevano la voce della divinità. La sede dell'ispirazione poetica a noi ripugna collocarla nella regione inquietante dell'arbitrio e del caso (più che altro per ragioni umanamente sentimentali, come a un figlio ripugna il pensare che sua madre ha degli amanti) ma non osiamo neppure collocarla nella regione della logica, in mezzo alle sue strade squadrate e al suo urbanismo razionale. Sugli incontri fortuiti delle parole, e per mez-

zo della scrittura automatica, i surrealisti avevano tentato di fondare una nuova poetica; ma il fascino e il mistero dell'inaspettato (se pur è il caso di parlare di fascino e di mistero) svaporano ove l'inaspettato sia voluto, predisposto e organizzato da una piccola tribù di scrittori sterili, privi di poetica fantasia, e in condizione di *trance* più o meno simulata. Guardiamoci dunque di contaminare l'Inaspettato, e onoriamolo invece come si conviene quando esso si presenta a noi candido e sincero. Onoriamolo nel refuso, e soprattutto in alcuni refusi particolarmente felici, come questo *trompées* caduto nella pagina 318 del fascicolo v della *Critica* (quarta serie, anno II), e che mutando il significato di una parola è riuscito a sconvolgere per un po' e a trasformare in noi il concetto della verità. E perché non continuare d'ora innanzi a pensare la Verità, anche nel modo così inaspettatamente suggerito da quel refuso? Contributo involontario alla pluralità delle verità, e alla monotonia della Verità felice correttivo.

RETTORICA. Io non ho scienza di vita: vivo liberamente seguendo il mio talento naturale che mi porta più spesso in cielo che in terra e di tanto in tanto mi faccio guidare da coloro che diversamente da me posseggono la preziosa scienza di vita e la praticano con sicurezza e profitto. Ora uno di costoro, poiché or non è molto ebbi necessità di trasferirmi dalla mia residenza abituale in altra residenza, mi consigliò di portare meco i miei averi, perché saggezza vuole che in tempi calamitosi facciamo tutti come il saggio che *omnia secum ferebat*. Prima di partire dunque mi recai alla succursale n. 23 del Credito Italiano presso la quale avevo un piccolo conto corrente e chiesi di ritirare i miei « fondi ». Il cassiere, che è un napoletano cortesissimo e faceto, mi accontentò subito e mi

contò al desco del suo sportello alcuni pochi biglietti da mille, ai quali aggiunse in ultimo, come il macellaio aggiunge l'osso 'per il brodo', alcuni pochi biglietti da cinquecento. Notai che i biglietti da mille, tutti nuovi di zecca, erano di un bel marrone che rammentava il cacao bollito che Nietzsche nell'*Ecce Homo* consiglia di bere « molto sgrassato » e che a noi, nei tempi che corrono, non è consentito di bere né sgrassato né in altro modo, e quelli da cinquecento di un rosa appena acceso di rosso, che molto opportunamente per la stagione richiama al gelato di fragola. (La mia macchina da scrivere aveva scritto « fre-gola » e a me tocca registrare la variante, perché mi sono prefisso di raccogliere tutti i *lapsus* della mia macchina, in vista di un esame psicanalitico che sto preparando delle macchine da scrivere). Ricevuti i biglietti li piegai tutti assieme e feci per ficcarli nella tasca maggiore del portafogli, ma il pacchetto era troppo grande e sotto la spinta il portafogli si squarciò, danno molto grave ora che gli oggetti di pelle sono nonché rari ma introvabili. Il lettore forse crederà che il portafogli si squarciò perché i biglietti erano molti, ma è in errore: i biglietti erano pochissimi ma incredibilmente grandi. Arrivato a casa, ebbi curiosità di misurare uno di quei biglietti e trovai che misura ventiquattro centimetri e mezzo di lunghezza per quattordici di altezza. Se fossi Chauchard, il multimilionario proprietario dei magazzini del Louvre che collezionava i Renoir e i Degas senza capirne nulla e già nel 1910 accendeva il sigaro con un biglietto da mille in tempi in cui il biglietto da mille aveva una capacità di acquisto molto maggiore a quella che ha oggi e anche il naso se lo soffiava con un biglietto da mille, se fossi Chauchard proporrei che questi grandissimi biglietti da mille fossero adibiti a scendiletto o meglio a tappeti per il bagno, alla quale prima funzione sembra destinarli la loro decorazione molto simile a quella degli scendiletto in uso nella seconda metà dello scorso secolo, e alla seconda la loro consi-

stenza e impermeabilità, e soprattutto il loro odore di linoleum; ma Chauchard io non sono e il disprezzo che io ho per il denaro non è disprezzo da Creso ma da filosofo, e assieme ho per il denaro un rispetto che confina con la paura; perché tale è il carattere ambiguo del denaro, che l'uomo saggio lo deve disprezzare come qualcosa di spregevole, e assieme rispettarlo come qualcosa di sacro. Perché l'Italia, paese povero, stampa biglietti da mille così grandi? Forse perché è povera e il povero ama fingere una ricchezza che non ha, mentre il ricco nasconde la propria ricchezza e in ogni modo non la ostenta. Oltre a ciò, questi grandissimi biglietti da mille che potrebbero così onorevolmente figurare ai piedi di una bagnarola, sono essi pure un esempio della sproporzione tra apparenza e realtà, tra quello che si mostra che sia e quello che effettivamente è, e dunque un esempio di retorica. A un amico che mi domandava perché io scrivo retorica e non retorica, risposi che retorica è la forma più giusta ma è anche forma dannunziana, allo stesso modo che « dramma » noi lo scriviamo con due emme e i dannunziani con una emme sola. La retorica, ossia la sproporzione tra apparenza e realtà con squilibrio per ipertrofia dell'apparenza, è il vizio peggiore degli italiani e il più nefasto. Dico retorica di parole e retorica di fatti. Perché retorica non è soltanto nelle concioni del tribuno, nell'articolo del giornalista, nella trombonata del conferenziere della radio: retorica è anche nell'architettura, nei servizi pubblici, nella grandezza dei biglietti da mille; retorica è nel modo di guidare il popolo, di organizzare la vita della nazione; retorica è nel modo di fare la guerra e soprattutto di prepararla; retorica è nel fatto stesso di fare la guerra, ossia nel fare la guerra per pompa, per ambizione, *per retorica*, e non soltanto quando si è veramente stretti da una imprescindibile necessità di ricorrere alla guerra, questa soluzione di tutte la più spaventosa. Nel qual caso la retorica non è soltanto pericolosa e nefaria, ma crimi-

nale; perché promettere che « le ali italiane oscureranno la luce del sole », e poi affrontare le maggiori potenze militari del mondo con un numero di apparecchi aerei... Diceva mio padre che buon sistema per mantenere lo stomaco in salute è di alzarsi da tavola con un residuo di appetito. Sarà bene istituire nelle scuole una classe di antirettorica, ossia una classe nella quale si insegnerà ai piccoli italiani a rispettare rigorosamente l'equilibrio tra realtà ed enunciazione della realtà, e magari (alzarsi da tavola con un residuo di appetito) a enunciare una realtà un poco inferiore alla realtà vera. Immaginate l'effetto se avendo annunciato che il numero degli apparecchi di volo era modesto, fosse risultato alla prova dei fatti che gli apparecchi sono tanti invece da « oscurare veramente la luce del sole ». Certi pianisti, credendo di ottenere un effetto maggiore, suonano fortissimo e a pedale abbassato. Ma sono cattivi pianisti. E un cattivo pianista non fa male se non a chi ha voglia di starlo a sentire. Mentre un cattivo politico, un cattivo capo di governo...

RITRATTO. Dei ritratti da me dipinti, Libero de Libero ha detto che sono altrettanti giudizi. Non mi si poteva fare lode maggiore. Il ritratto è una 'rivelazione'. È la rivelazione del personaggio. È 'lui' in condizione di iperlucidità. È 'lui' come egli stesso non riuscirà mai a vedersi nello specchio, come non riusciranno mai a vederlo i familiari, i conoscenti, gli amici, coloro che lo incontrano per istrada e non sanno chi egli sia. La fotografia la dicono precisa: essa non potrà mai raggiungere una precisione, una penetrazione così profonda: ha un occhio solo. Né bastano al pittore i due occhi - tra i quali lo sguardo si alterna. Occorre al pittore un terzo occhio: l'occhio dell'intelligenza. Rarissimi i ritratti 'dai tre occhi'.

Cerca cerca, non trovo se non Dürer, Holbein... Ma ritratti di questo genere sono pericolosi: sono mortali. Fissano il personaggio, re o carbonaio, sulla tela per l'eternità. Lo uccidono in quanto creatura di passaggio. È l'uomo *dipinto* che diventa l'uomo *vero*, l'uomo *vivo*. L'altro, l'originale, il modello passa allo stato di residuo, di peso morto. E se a ritratto ultimato costui ha il cattivo gusto di continuare a vivere *per conto suo*, questa sua vita è una finzione, un errore, una dimenticanza. Anche se, mancandogli il coraggio di troncargli questa sua vita ormai pleonastica, s'ingegnerà con la forza della vigliaccheria a *somigliare al proprio ritratto*.

RIVOLUZIONARI. Mentre Leone Trozki, decaduto da ogni carica e da ogni splendore, viaggiava sotto scorta verso la frontiera turca, un giornalista americano venuto a intervistarlo lo trovò assorto nella lettura. « È un libro di Anatole France » rispose colui che s'avviava all'esilio. « Anatole France è il mio autore preferito. Non solo è un grande stilista, ma è anche un profondo pensatore ». Quando si sarà riflettuto che questo giudizio è stato dato da un professionista della rivoluzione, da colui che è stato il 'tecnico' della rivoluzione russa e il teorico della 'rivoluzione permanente', si avrà una nuova riprova di quanto l'apparenza inganni, e di come dietro la scorza 'rivoluzionaria' di tanti uomini si nascondano le menti più pigre, più retrograde, più pantofolaie.

ROMANTICISMO. Il romanticismo è il tempo eroico della mente: quello in cui l'uomo è animato da un desiderio immenso - e indeterminato. Da questo immen-

so desiderio, da questa straordinaria curiosità, da questa grandissima volontà di conoscere e di operare viene all'uomo quella inestinguibile sete di conquista, quell'indomito coraggio che di ogni uomo fa un Ulisse. È nel tempo romantico che l'uomo compie le sue conquiste, accumula ricchezze, « si fa un capitale ». Le più volte questa dovizia di ricchezze rimane sparsa, inutile e presto dannosa, quando pure non marcesca e diventi mefitica come campo di battaglia sul quale i morti sono rimasti insepolti. Il che avviene allorché sul terreno della ricchezza accumulata abitano uomini *cronicamente* romantici, sforniti di quella misteriosa facoltà che sa ridurre i valori alla potenza massima e al minimo volume e che comunemente si chiama « classicismo ». Semplifichiamo i termini: il « cronicamente romantico » è il *barbaro*. Barbaro è l'uomo inetto che non sa « pensare con le mani ». Tra le massime ambizioni del barbaro è quella di riuscire una bella carambola. L'ambizione mentale che si cela dietro questa ambizione di gioco, merita da parte nostra, carambolisti infallibili, un'attenzione cordiale. Di nessuno si dica a priori: « Costui è un barbaro ». Vuole la norma che ogni uomo sia romantico in principio (l'infanzia è romantica). Meglio: sia romantico in ogni suo principio. Meglio ancora: vuole la norma che ogni principio sia romantico. « Romantico » vuol dire l'uomo che sfoglia il proprio petto come un libro e su ogni pagina raccoglie un diverso sospiro dell'anima del mondo. Vuol dire l'uomo che « prende » il vento come una vela. Vuol dire l'uomo che nel linguaggio familiare è « tutt'orecchi » e costellato di occhi come la coda del pavone. Non prima né durante ma a conclusione soltanto della preparazione romantica, al termine di questa 'infusione' dell'anima del mondo, egli si accingerà a quel lavoro solitario, ingrato, secco - lavoro di eliminazione, di selezione, di purificazione - dal quale netta, fine, compatta, nasce l'opera. « Romantica » è un'anima *che perde*. In ultimo, come la sabbia in fondo al filtro, ri-

mane il romantico incapace di altre possibilità; e quello chiamiamo *barbaro*. Di tanto in tanto il romanticismo dà fuori un fiore magnifico e pieno: il classicismo. S'intende che « classicismo » è anzitutto selezione, e poi raggruppamento cosciente e scientifico di quegli elementi che nel romanticismo sono sparsi e allo stato naturale. Il classicismo *non è stato naturale*. Da qui la sua superiorità, la sua rarità e le sue tante contraffazioni. Gl'intenditori si accorgono subito se un pezzo dato per classico proviene invece dal romanticismo, e lo scartano come falso. Il romanticismo è orizzontale, il classicismo verticale. Qui si parla del romanticismo in tutta la sua profondità e densità, in tutto l'impeto della sua corsa perpetua e senza meta. Non è da tutti reggere al peso enorme e al movimento travolgente del romanticismo. Dalle acque di questo fiume oscuro e gonfio di malinconia, emerge la statura di un Tamerlano, quella di un Garibaldi; ma gli altri? Qui entra in funzione il sistema dei formati. La natura è un magazzino di confezioni, una Rinascenza appena più grande. Per chi veste su misura o per gobba o per tale assenza di difetti da costituire un incorreggibile difetto, non c'è posto quaggiù. Tante volte ci si domanda donde viene l'impressionismo? L'impressionismo è latente nel mondo. Finché nel Seicento l'otre si spacca e la *melan cholé* si sparge sul mondo civile. Da allora il flusso non è più cessato. E via via l'impressionismo si affina. Dalla negra brodaglia di Michelangelo da Caravaggio si arriva all'iridescente pulviscolo dei grandi *coiffeurs* della pittura. Che cos'è *impressionismo*?... È « ciò che rimane del romanticismo »: un leggero *loimòs* che il romanticismo lascia dietro a sé. Un romanticismo per polmoni deboli, per stomaci stanchi. L'anima è in riposo - questa fedele alleata del romanticismo. Oppure dorme. Oppure è morta. Oppure non è nata. Ma l'anima a che serve? Gl'impressionisti vivono senz'anima e stanno benissimo. Vivono in superficie. Vivono con le labbra, coi polpastrelli delle dita - e un po' col na-

so. Quanto all'occhio, esso ammicca pazzamente e s'ubriaca di colori, ma ha rotto qualunque rapporto col cervello. Gl'impressionisti vivono *a folle*. A propria comodità e giustificazione mettono in giro la voce che « pensare è pericoloso e da stupidi ». Inorridiscono a ogni accenno di classicismo: questo « pericolo di morte » dell'impressionista. Ed è giusto. Ma inorridiscono del pari a ogni accenno di romanticismo... Figli che non sanno riconoscere il proprio padre.

Alt e cambiamo tono! Queste parole gl'impressionisti le scambieranno per una delle solite tiritere così frequenti in un paese dalle molte arcadie. Errore! Questa è un'analisi fatta a regola d'arte e le cui indicazioni serviranno di guida in mezzo alla scurissima situazione dell'umanità. S'intende che *romanticismo* è tutta quanta la materia grezza che la natura offre nella sua splendida e disordinata generosità. S'intende che *classicismo* è una singolare facoltà posseduta da pochissimi di attingere nel fiume del romanticismo, separare il morto dal vivo, il mortale dall'immortale e con gli elementi così selezionati e riquadrati edificare strane forme verticali che per certo loro ordine speciale e per il misterioso spirito che le anima non cadono sotto la legge del tempo, ma sopravvivono isolate in mezzo alla morte collettiva e scorrente delle cose umane. S'intende che abbandonarsi senza controllo, senza reazioni di mente e di studio al fiume del romanticismo, a questo fiume pieno di morte, porta a condizioni sempre più molli, sempre più indifese, sempre più inarticolate, sempre più soggette alla morte. S'intende che sotto pretesto di arte sana, di tradizione, di strapaesismo non bisogna contentarsi di forme vacue, di forme senz'anima, di forme che *non hanno avuto il necessario battesimo nel fiume del romanticismo*.

Dopo le quali parole, piamente raccolti, aspettiamo fidenti che Dio riconosca i suoi.

SALE. Non amo guardarmi alle spalle. Non amo por-
mi al rischio di essere trasformato in statua di sale.
Ma perché proprio in statua di sale il Signore trasfor-
mò la moglie di Lot, quando costei si volse a guarda-
re Sodoma in fiamme? Errore evidente. Il sale è mal
scelto a rappresentare la materia muta, sorda, cieca:
il sale che d'altra parte figura per allegoria lo spiri-
to, ossia quella delle nostre facoltà superiori che è
più alta e avvolta di maggior mistero. Si vede che Sà-
baot, dio poco sapido, ha voluto umiliare questa ma-
teria cara ai suoi colleghi più civili e intelligenti, Gio-
ve Apollo Mercurio, e che figurava onoratamente sul-
la loro mensa. Nella futura Capitale dell'Intelligen-
za, i monumenti commemorativi dei grandi cittadini
saranno di bianchissimo e scintillante sale, che per
una nuova forma di comunione i posteri leccheranno
nei *dies salis* prestabiliti dal calendario. E come rap-
presentare l'inerzia per mezzo del sale - del sale che
s'inaridisce per dimenticanza del mare, oppure s'in-
nacqua per ricordo e nostalgia di questo suo elemen-
to materno? Ho veduto nell'Algeria del sud, in mez-
zo agli orrendi paesaggi di sabbia per i quali Apuleio
andava a caccia di lèmuri - e dico sud perché *sud dà*

molto più di *meridionale* senso di calore e gioca di suono con sudore, e perché non voglio mai dimenticare che una letteratura superiore è un fitto tessuto di bisensi, se non addirittura di freddure; ho veduto nell'Algeria del sud lo spettacolo spaventoso dei laghi di sale che scintillano metallicamente al sole, e brillano a tal segno che occhio umano non li regge, e fanno da specchio abbagliante ai démoni che trasvolano quel terribile cielo, e brulicano di fuoco bianco, elemento primordiale e più sottile della vita. E sulla lingua del bambino che battezza in nome di Cristo, questo gran Salace, il sacerdote depone il sale: segno che la vita senza sale non è vita. E se Cristo ha vinto Giove, è per il suo più di sale; come anche noi, a nostra volta...

SANATORI SPONTANEI. Ebbi or non è molto una minaccia di ascesso in seguito a iniezione, ma per fortuna il liquido raccolto si riassorbì dopo una applicazione di raggi X (lo dico a chi può servire). Mi accorsi in questa circostanza che tutti i miei amici e conoscenti avevano avuto degli ascessi in seguito a iniezioni, e tutti ben inteso molto più gravi del mio, e ognuno mi dava con grande fervore dei consigli terapeutici diversi e non richiesti: chi le pappine di seme di lino per accelerare la maturazione dell'ascesso, chi le pezzette imbevute di spirito per ricacciare l'ascesso indietro, ecc. ecc. Ora, questi consigli 'spontanei' che mi dava quella brava gente, senza accorgersi che il loro effetto era meno di una eventuale utilità che di importunità sicura, al dire di Erodoto (*Clio*, 197) erano legalmente praticati dai Babilonesi. Così: « Essi portano gli ammalati fuori delle loro case, sulla piazza; perché i Babilonesi non hanno medici. E i passanti si avvicinano all'ammalato e gli danno dei consigli sulla sua malattia, se essi stessi hanno avuto una

malattia simile o hanno veduto un terzo che l'aveva; poi lo invitano a fare ciò che essi stessi hanno fatto o hanno veduto fare per, guarirne. È vietato passare vicino all'ammalato in silenzio e senza domandargli di quale malattia soffre ».

SEBASTIANO (SAN). Quando Oscar Wilde uscì dalla prigione di Reading e andò a stabilirsi di là dalla Manica nel villaggio marino di Berneval, egli prese, « in rispetto al pudore dei postini », il nome di Sebastiano Melmoth. I biografi dicono che il nome Sebastiano egli lo prese in ricordo delle frecce che striavano orribilmente la sua casacca di galeotto, e questa spiegazione viene probabilmente da Oscar Wilde stesso. Nel dare questa spiegazione, Wilde è stato o inconsapevole o insincero. Il nome di San Sebastiano, *un invertito non lo prende a caso*. Gli invertiti hanno una speciale predilezione per questo santo, nel quale sono riunite alcune qualità che muovono la fantasia degli invertiti: giovinezza, corpo efèbico, segni del martirio. Per i pittori invertiti, il corpo ignudo del giovane martire trasformato in portaspilli è un tema prediletto. Il mio amico Vittorio F.B., che a Roma abitava in via Rasella e morì di crepacuore pochi giorni dopo l'eccidio del marzo 1944, teneva sul comodino accanto al suo letto una piccola pittura che rappresentava San Sebastiano convenientemente irto di frecce e sanguinante, e un giorno, mostrandomi in uno scaffale della sua libreria alcuni grandi raccoglitori di cartone schierati in bell'ordine, mi disse che in quei raccoglitori egli custodiva una ricchissima iconografia di San Sebastiano, ripromettendosi di farne un giorno una monografia dedicata a questo santo. Avrete capito? Vittorio F.B. essendo invertito ma non anche pittore, doveva contentarsi dei San Sebastiani dipinti dagli altri. La ragione della predilezione de-

gl'invertiti per San Sebastiano va cercata nella analogia tra certi fatti sessuali e le frecce che trafiggono il corpo ignudo del giovane familiare di Diocleziano. Aggiungo che San Sebastiano non è soltanto il santo degl'invertiti, ma per le profonde similitudini tra inversione sessuale ed estetismo, anche degli esteti. Vedi San Sebastiano commesso da Ida Rubinstein a Gabriele D'Annunzio.

SEGNALAZIONI. In queste noterelle che io vado pubblicando sotto il titolo generale *Dizionario*, gli argomenti trattati sono vari e vanno dai problemi morali alle quistioni di costume, dai fatti artistici a quelli letterari, dalle annotazioni erudite agli aneddoti, dalle cose serie agli scherzi (ma sia detto senza por tempo in mezzo che lo scherzo risponde più spesso e meglio a ciò che è il fine principale del nostro scrivere e del nostro parlare, che è di 'scoprire' qualcosa, di sollevare ogni volta un nuovo e sia pur minimo e leggerissimo velo); ma mentre le poche segnalazioni che io ricevo o da lettori che io non conosco, o da lettori che io conosco, o da lettori che sono anche miei amici o per lo meno si professano tali, riguardano qualche aneddoto da me narrato e mi fanno sapere che è stato capito e apprezzato, nessuna segnalazione mi è mai venuta che si richiami a qualche quistione morale da me proposta; onde chi pratica l'arte dello scrivere e assieme questa suprema civetteria di scrivere 'anche' di quistioni morali, ha l'impressione e presto il convincimento che scrive cose del tutto inutili oppure antipatiche al lettore. E questo convincimento si radica tanto più facilmente nel nostro animo, che lo stesso silenzio, lo stesso deserto si fa intorno a noi se qualche quistione morale noi la proponiamo non per iscritto ma a voce, e di questo silenzio, di questo deserto abbiamo dinanzi a noi la riprova plastica: per-

ché le facce si alterano e si chiudono, i sorrisi si spengono, oppure è un sorriso forzato e di difesa che appare sulla faccia dei nostri interlocutori, il quale significa che costoro *non ci vogliono ascoltare*. Mentre il mondo fisico è così prodigiosamente attivo, e altrettanto attivo è il mondo pratico, e non meno attivo è il mondo meccanico, il mondo morale è immobile quanto a sé come un lago gelato. Cerco il modo di far sapere allo Stagirita che col chiamare l'uomo *zoon loghikòn* o come dire « animale pensante », egli ha sbagliato. Piano però! Se ci penso un po' su, mi accorgo che Aristotele non ha sbagliato. L'uomo è veramente un animale pensante non solo, ma è tanto pensante da pensare che il pensabile è stato già tutto pensato e una volta per sempre; e a togliersi qualunque voglia di guastare o soltanto turbare il già pensato egli pensa che qualunque nuovo pensiero è pericoloso e costituisce peccato. *Cogito ergo sum* va corretto così: *cogitavi ergo sum*. Ma a quale gioco amenissimo, a quale felicità si rinuncia mettendosi zitti e fermi dietro questo muro di sicurezza! Il più sicuro modo di felicità è il movimento mentale: il 'gioco' mentale: questa suprema e completa distrazione dalla noia, dal dispetto, dall'invidia, dallo smarrimento, dalla delusione, dalla tristezza, dall'odio, dall'ira, dal dolore, dalla morte. Io penso a una civiltà che anziché pane e circensi, distribuisse temi di pensiero. Alle segnalazioni di cui sopra vanno aggiunte le segnalazioni minori: le lettere di coloro che apparentemente ti scrivono per segnalarti o un'omissione o un errore che hanno riscontrato nel tuo scritto, ma veramente per dimostrarti che in fatto di cose erudite o di storia ne sanno più di te (la storia è il grave desiderio, la grande debolezza dell'uomo) e soprattutto per la maligna gioia di pigliarti in castagna: reazioni di animi piccoli, manifestazioni di quella sorda animosità che suscita nei più la proposta di qualche idea che esula appena appena dalla logica comune, o effetto soltanto di mania e di disoccupazione.

GIORGIO BERNARDO SHAW. Il mio professore di francese si chiamava Bronnaire ed era originario del Brabante. Nella parola *fil*s egli non faceva udire la esse finale e usava l'avverbio *donc* meno come avverbio che come intercalare, ossia come un ineffabile bastone sul quale appoggiava le sue frasi che altrimenti sarebbero rimaste con una gamba in aria. Queste forme regionali egli non le considerava difetti ma qualità, e onestamente si adoperava a trasmetterle anche a me. È così che fin dalla più tenera età io appresi che ciò che per gli uni è difetto per gli altri è qualità, e imparai a diffidare delle qualità assolute. La gratitudine che io ho alla memoria di *monsieur* Bronnaire è meno per le cose che egli m'insegnò consapevolmente, cioè a dire i complicati meccanismi di quella ortografia francese che di tanto rinettamento ha bisogno tuttavia, che per una cosa che m'insegnò inconsapevolmente, e cioè che la verità non è una sola ma sono tante. Un giorno *monsieur* Bronnaire s'incontrò in casa nostra con l'abate Brémond, gesuita e predicatore di grande rinomanza, membro dell'accademia francese e autore della *Storia del sentimento religioso in Francia*, ed essendosi accesa fra i due una piccola disputa sulla pronuncia migliore della parola *fil*s, Bronnaire a giustificazione della sua pronuncia brabantina citò un verso di Racine nel quale *fil*s rima con parola desinente in *i*; dal che io inferii che in questo mondo tutto si può dimostrare e documentare, anche la correttezza di un errore. *Monsieur* Bronnaire era tutto rilucente di una stupidità rosea e somigliava a Walter Gieseking. Non vorrei che da questa approssimazione del tutto fortuita qualcuno potesse argomentare che anche per qualità mentali Walter Gieseking somiglia a *monsieur* Bronnaire. Di Walter Gieseking pianista io ho una stima immacolata ed è un vero refrigerio per me udire quei limpidissimi ruscelli sonori scorrere dalle dita di questo uomo calmo e paziente come la statua stessa del padre Nilo - ma è veramente utile l'intelligenza a un pianista? Dai miei

ricordi personali, ossia dal tempo in cui *io pure* ero pianista, posso dire che l'intelligenza è meno giovevole al pianista che nociva, a uomo meno artista che artigiano, costretto a stare più ore del giorno a tu per tu con quella enorme dentatura bianconera, a 'fare' scale ed esercizi per le dita, a studiare e mandare a memoria i pezzi del programma; e la ragione principale che tanti anni addietro (1908) mi determinò a dire addio al pianoforte, è che stimai insaggio rinunciare alle grazie della dea Intelligenza per il gusto di sonare con certa quale pulitezza un minuetto di Scarlatti o un ciaccona di Bach... Più tardi, è vero (1915) dissi addio anche alla composizione e alla musica in generale - ma non è forse anche la musica *in generale* poco compatibile con l'esercizio dell'intelligenza?... *Quod demonstrandum est.*

Quando *monsieur* Bronnaire stimò che non aveva più nulla da insegnarmi in materia di ortografia gallica, mi salutò augurandomi ogni bene nella vita che larga mi si apriva davanti, e mi regalò in ricordo dei nostri scolastici rapporti la vita illustrata di Hans Mertens, nella quale io vidi per la prima volta la figura di Giorgio Bernardo Shaw.

Debbo precisare. Non era propriamente la figura di Giorgio Bernardo Shaw, ma di un personaggio che stranamente, come conobbi di poi, somigliava a Giorgio Bernardo Shaw. Una somiglianza per intenderci come la più sopra indicata tra il mio professore di francese e Walter Giesecking, ma più profonda perché oltre alle affinità fisiche implicava anche le affinità metafisiche. Era l'immagine di « papà Engoulevent », un nano fiabesco e tanto vecchio da non avere più età, che parlava da solo e parlava sempre, vestito di una barba come di un fluido grembiule nel quale i suoi agili piedi correndo s'impigliavano; perché questo venerabile nano, occupato di continuo in faccende di cui nessuno era mai riuscito a chiarire la natura, e che davano alla sua fisionomia l'espressione tra preoccupata e imbronciata del neonato cui tardano a

infilare in bocca il poppatoio, correva giorno e notte per lande e foreste appoggiandosi a un bastone più grande di lui che egli manovrava a guisa di remo, e facendosi lume di notte con una teda che reggeva alta sulla testa. I buoni contadini delle Fiandre parlavano di « papà Engoulevant » con una cert'aria di mistero, ma non si riusciva a capire se questo nanesco vecchiardo fosse un personaggio serio o da burla. Come negare che « papà Engoulevant » è la prima incarnazione di Giorgio Bernardo Shaw e che Giorgio Bernardo Shaw, quando avrà finito di essere Giorgio Bernardo Shaw, il che vogliamo sperare sarà il più tardi possibile, tornerà a essere « papà Engoulevant »?

G.B. Shaw io non l'ho mai veduto al vivo e dunque ignoro la sua statura, ma anche se fosse più alto di un granatiere di Pomerania egli egualmente sarebbe un nano, perché del nano ha e il carattere e il bisogno più intellettuale che fisico di 'tirarsi su', e del nano ha le ambizioni 'di rappresentanza'.

Ufficialmente G.B. Shaw porta sotto le scarpe tacchi regolari ma in segreto un paio di tacchi supplementari nascosti nell'interno della scarpa, e quando parla si alza in punta di piedi, per meglio dire sta sempre in punta di piedi, perché come abbiamo veduto nel suo modello Engoulevant Giorgio Bernardo Shaw *parla sempre*. Anzi, per meglio dire, le cose che fa G.B. Shaw, le cose che dice sono esse pure *in punta di piedi*, ma non nell'altro significato che si dà a questo termine, ossia di tono smorzato. Chi oltre a ciò volesse frugare G.B. Shaw sotto i calzonni, tra il pedalino e i lacci della mutanda lunga (perché questo grandissimo snob spinge lo snobismo dell'antisnobismo fino a portare delle mutande lunghe allacciate alla caviglia) troverebbe un piccolo sprone a uncino verso simile allo sprone che i galletti da combattimento hanno sulla parte posteriore della zampa, da non confondere con l'orecchietto della scarpa che Giorgio Bernardo Shaw porta a stivale e a elastico,

per la medesima ragione enunciata nella parentesi ora aperta.

Resta a ritrovare sulla faccia di G.B. Shaw l'espressione tra preoccupata e imbronciata del neonato cui tardano a infilare il poppatoio in bocca, a giustificarla.

G.B. Shaw non è umorista. L'umorista scompone le forme reali e le ricompone a suo modo, e G.B. Shaw non scompone né ricompone nulla. G.B. Shaw non è ironista, perché l'ironista (parlo di ironismo 'superiore') è un *amatore pudico* che nasconde sotto un velo ambiguamente 'contrario' l'amore che gl'ispira l'umanità, e per quanto riguarda G.B. Shaw abbiamo buone ragioni di credere che il bene e il male dell'umanità a lui non importano un fico. E allora?

G.B. Shaw si è fatta una specialità e soprattutto una arma del mettere a nudo le ipocrisie della società, ma poiché la sua innata furberia lo ha avvertito che presentando le sue scoperte *in tono serio* rischiava di far la fine di Max Nordau, ha scelto il comodo alibi del tono scherzoso ma il suo fondo è e rimane irrimediabilmente serio, perché né la 'lunghezza' della sua intelligenza, né la profondità del suo animo, né l'acume della sua perspicacia sono tali da dargli diritto di *non essere serio*, ossia di *divinizzarsi* tra gli uomini.

Se la serietà è difficile, molto più difficile è quella *non serietà* che traversa la serietà e la supera, e che solo pochissimi uomini, Luciano di Samosata, Voltaire sono riusciti ad acquisire. A petto alla profondità di questi 'frivoli superiori', la profondità dell'uomo 'profondo' si riduce a un fondo di caffettiera.

La distanza tra Luciano o Voltaire e G.B. Shaw a occhio e croce non è grande, ma effettivamente essa è priva al tutto di passaggi e perciò invalicabile. O da questa parte o da quella. E Giorgio Bernardo Shaw, non potendo rivolgere i suoi 'scherzi seri' all'umanità, ha dovuto restringerli a una umanità da salotto e agli spettatori dei teatri. I pensieri e le idee di G.B. Shaw brillano nella sala di un teatro, ma fuori da lì farebbero l'effetto della fiammella di un ceri-

no nella luce del sole; per dare ai suoi cerini il massimo effetto, G.B. li accende prudentemente nella penombra propizia dei teatri.

Una ragione c'è sempre perché un autore sceglie il teatro fra altri modi di formulare i propri pensieri e la propria fantasia: una ragione d'inferiorità. Le cose che un autore dice sulla scena e per bocca degli attori, sono minori in riguardo alle cose che lo stesso autore direbbe non per tramite della recita, della rappresentazione, dello spettacolo. Dal che non bisogna inferire che Virgilio Brocchi è superiore a Shakespeare perché questi scriveva per il teatro e quello non scrive per il teatro; ma resta il fatto tuttavia che il teatro costringe a limitazioni e compromessi e alla pratica delle idee più comuni, tocca le corde più vicine alla retorica e al sentimentalismo, scarta da sé come *non teatrale* il più intimo, il più geloso, il più prezioso, il più squisito, il più singolare, il più poetico, il più profondo: tutto quello insomma che non può essere espresso se non nel sicuro asilo della solitudine e del silenzio; perché le cose migliori, le più belle, le più alte in pubblico *non si possono dire*; senza contare che di una cosa detta *a voce* si perde il più e il meglio: si perde il *profumo interiore*: si perde l'anima. Forse una forma di teatro 'trasmesso a domicilio' (ma non è della radio che intendo parlare) innalzerebbe il tono del teatro. C'è del resto una prova infallibile per misurare la differenza tra opera teatrale e opera meramente letteraria e stabilire la superiorità di questa su quella; ed è che soltanto le opere letterarie deteriori conservano il proprio livello se trasportate sulla scena o sullo schermo, mentre le opere letterarie di valore reale sulla scena o sullo schermo immancabilmente scadono.

A G.B. Shaw, scimmia degli artisti superiori e perpetuamente occupato a imitare i loro detti, i loro atteggiamenti, fino i loro capricci così da passare egli pure per un artista superiore, non poteva sfuggire la condizione d'inferiorità del teatro, e pur non rinun-

ciando al favore della platea, che dà quattrini e la nomea grossa, ha cercato di mettere la parte migliore di sé nella parte letteraria del suo teatro, ossia nelle prefazioni che precedono talune sue commedie; anche in questo imitando un artista superiore: Racine, il quale nella prefazione delle sue tragedie ha messo come si sa una ragione d'arte e un senso morale molto spesso superiori ai suoi pur bellissimoi alessandrini. Ma questo basta? L'ambizione segreta di G.B. Shaw non è di rimanere nel teatro, ma nelle biblioteche.

Speranza vana. Malgrado le prefazioni spesso lunghissime e talvolta seguite come in *Uomo e superuomo* da una postfazione, i libri di G.B. Shaw non sono stimati degni di figurare in una biblioteca che si rispetti.

Perché? e che cosa manca a questo uomo che pur così stranamente, così 'vertiginosamente' si avvicina agli artisti superiori e che, come Dante fra gli ospiti del Nobile Castello si pone da sé in compagnia di Goethe, di Shelley, di Schopenhauer, di Wagner, di Ibsen, di Morris, di Tolstoj, di Nietzsche, si aggrega per proprio decreto agli artisti 'che pensano' e che con le sue stesse parole « drammatizzarono Socrate »?... Gli manca questo: che per quanto G.B. Shaw si avvicini, per quanto 'rasenti' ciò che più lo attira nell'artista superiore, egli per sé non riesce a diventare tale.

Gli manca la qualità essenziale: la poesia.

Se G.B. Shaw non avesse scritto *Santa Giovanna* potremmo ancora dubitarne. Ma *Santa Giovanna* G. B. Shaw l'ha scritta, cioè a dire la sua opera « di poesia », l'opera che doveva dimostrare che « anch'io son poeta », la sua opera seria - perché quando si poetizza non si scherza. E meno i soliti ingenui e inesperti, tutti abbiamo capito, *allora*, che la poesia non è pane per i denti di G.B. Shaw. I più scaltri sanno oltre a ciò che con Giovanna d'Arco *non è possibile fare poesia* e perciò hanno riposto anche la Pulzella assie-

me con Prometeo e Don Giovanni (sicuro: anche Don Giovanni) fra i 'tipi' da non usare.

Rimane a G.B. Shaw la risorsa di scrivere una seconda *Santa Giovanna*: una *Santa Giovanna* prettamente shawiana; valendosi delle parti shawiane della vita di Giovanna, a cominciare da questa: « Un giorno, a fine di convincere i giudici che Giovanna era una impostora, maestro Loiseleur inquisitore si nascose dietro una tenda nella prigione di Giovanna e imitando le voci di Santa Margherita, di Santa Caterina e dell'arcangelo San Michele, fece così bene che Giovanna 'ci cascò' e inginocchiandosi in mezzo alla prigione gridò: "Sento le voci che mi parlano! Sento le voci che mi parlano!" ».

In tal maniera G.B. Shaw ritroverà il suo vero e solo fascino, che è di indurre lo spettatore - non il lettore - a domandarsi se papà Engoul... se Giorgio Bernardo Shaw è un personaggio serio o da burla.

SILENZIO (NEL MATRIMONIO). Scrisse Nivasio Dolcemare a sua moglie:

« Ti duoli, Maria, perché non conversiamo più assieme come conversavamo una volta, e da questo nostro silenzio di ora tu inferisci che non abbiamo più nulla da dirci. Sono vent'anni che siamo sposati e sorvolando col pensiero questo nostro già lungo passato tu ritorni ai primi mesi del nostro matrimonio e soprattutto ai mesi che lo precedettero, e li ricordi con rimpianto come un lontano momento di felicità e perduto per sempre. Le nostre giornate allora erano tutte una fitta conversazione e il vocabolario sembrava non avesse bastanti parole al nostro consumo, e io ascoltavo te e tu ascoltavi me, e tu di te mi dicevi tutto e io di me ti dicevo tutto, per meglio dire tutto io dicevo di me che potesse mettermi in buona luce e ornandolo ancora così da comporre per mezzo

della dialettica più immagliata, delle immagini più suadenti, delle parole più abili quel personaggio di cui oscuramente tu eri in attesa fin da quando cominciò a destarsi in te la tua anima di donna, e ora giorno per giorno, ora per ora, minuto per minuto tu vedevi formarsi davanti a te vivo e concreto, come la miracolosa e felice attuazione di quella promessa antichissima che prima che a te era stata fatta a colei che ti ha generata, e prima ancora a colei che ha generato colei che ti ha generata, così fino alle prime formazioni della specie umana illuminata dalla luce della coscienza e dell'anima; e il simile era di me. Poi a poco a poco i nostri discorsi si sono diradati come anche i capelli sulla mia fronte e a poco a poco si sono spenti; e ora le nostre relazioni verbali sono ridotte al minimo necessario, a brevi indicazioni, come "a che ora si parte?", o "hai pagato il conto del gas?", o "bisogna provvedere a piantare le patate al Poveromo". Ma lo sai tu perché allora io parlavo tanto e ora non parlo affatto? Te lo sei domandato? Io allora parlavo per le ragioni medesime per le quali Camillo Benso di Cavour mandò i soldati piemontesi alla guerra di Crimea: per farmi conoscere. Quel mio parlare era un imbonimento, un "fare l'articolo". E per dirti la verità ora che io rivedo la mia condizione di allora, sento in ritardo ma non meno viva la vergogna di quel mio comportarmi da mercantucolo che spende un'eloquenza da tribuno per spacciare un rasoio meccanico a lama perenne o un liquido che toglie qualunque sorta di macchie. Perché ricordare con nostalgia la preparazione retorica della nostra unione? Quella preparazione io la ricordo non come un momento felice ma come un momento vergognoso della mia vita: come ricorderei il giorno in cui fui sorpreso nudo e in positura indecente dalle persone che più rispetto, se questo mi fosse veramente accaduto. Perché il fine del 'far la corte' è di prepararci allo stato di nudità - nudità di anima più che nudità di corpo - e prima di mettere apertamente in mostra la

sua pallida superficie 'lunare', questa nudità che a poco a poco si rivela cerca nascondersi dietro le parole come Dafne dietro le fronde e mai le parole fanno altrettanto ufficio di veli come nell'idillio tra uomo e donna. Finalmente la nostra nudità appare senza parole, senza veli e dunque silenziosa. Contemporaneamente quello 'straordinario' che la preparazione ci prometteva sfiorisce nella realtà e una volta ancora ci troviamo davanti alla faccia incolore e muta del nulla. Dicono allora coloro che non sanno che l'amore è morto, e invece no: l'amore ha dato il suo frutto migliore ed è nata una cosa veramente vitale: è nato l'uomo-donna ossia l'individuo-stato. Questo il misterioso ed essenziale risultamento del matrimonio e questo silenzio è il segno appunto che il matrimonio è riuscito bene, siccome la bolla sul braccio è il segno che il vaccino 'ha preso'. Anche Napoleone era tra coloro che 'non sanno' e aforisticamente diceva che il matrimonio uccide l'amore, dal che si arguisce che se Napoleone non avesse fatto il guerriero e il sovrano ma il letterato come il cuore gli sospirava, oggi nessuno saprebbe chi era il signor Bonaparte. Perché metterti anche te, Maria, tra coloro che non sanno? L'uomo parla nella preparazione dell'amore per farsi bello come il tacchino fa la ruota, e 'far la ruota' è locuzione ancor viva per fare la corte. L'uomo parla perché cerca con la parola di sedurre la donna, e s'illude di sedurla perché se non ha letto *Uomo e superuomo* di Shaw ignora che lui non è il seduttore ma il sedotto. L'uomo parla soprattutto per ingannare su quello ch'egli sta preparando e per celare il male cui entrambi si avviano. Ecco il punto. Anche nell'amore più puro è sempre qualcosa di male e non importa se questa unica parola 'seria' è stata detta fra tante sciocchezze da Marcel Prévost. Così vuole natura. Così vuole il misterioso meccanismo della specie. Amare significa cercare il complice necessario e in due allearsi contro il resto dell'umanità. Se la repubblica di Platone non è attuabile, è perché

una repubblica esemplare deve eliminare anzitutto l'amore come il primo e più forte nemico dello Stato. Il matrimonio risolve questo male - non dico che lo elimini; lo risolve affrontandolo in pieno e stringendo fra uomo e donna come fra i due assassini della stessa vittima la più salda complicità: complicità di sangue. A che più parole dunque? Ormai tutto è stato detto ed entrambi sanno: entrambi sappiamo; e la conoscenza comune del male, lo sforzo, la fatica assieme sostenuti per affrontare il male e domarlo, ha tolto dal nostro animo la vergogna e la necessità di nascondere. Puri no - la purezza non la ritroveremo mai più se non forse nella morte - ma vittoriosi e uniti nella vittoria. Il mio pensiero è il tuo pensiero, il tuo pensiero è il mio pensiero, i nostri pensieri sono il nostro pensiero. Più che uniti, uni. Gli uomini non sanno guardare. Più grave del daltonismo dei colori è il daltonismo delle forme. Altrimenti i coniugi ci apparirebbero quali veramente sono, mostri forniti di quattro gambe e di quattro braccia, con due nasi e due bocche e che camminano come ragni enormi. Chi è l'uomo di noi due e chi la donna? Giove tagliò nel mezzo gli uomini-donne perché troppo pericolosi alla sua sovranità, ma il matrimonio ha ricostituito l'uomo-donna e infatti Giove non c'è più perché in presenza dell'uomo completo Giovi non possono vivere. Se ti duoli del nostro silenzio vuol dire che s'indebolisce in te la qualità di moglie. Più non mi odi dunque nel silenzio come nel silenzio io odo te? Pure tu sai che tra noi la parola è più che un pleonaso: è un pericolo: un brutto segno; e se talvolta io torno a parlare a te come parlavo allora, tu scherzando ma in sospetto e come a celare una segreta apprensione domandi: "Che ti succede? Hai dunque qualcosa da nascondermi?". È vero: "Ho qualcosa da nascondere e mi tocca ricominciare". La parola folta, la parola abbondante, la parola ornata, la parola che vuol persuadere è il mastice che cerca di saldare una frattura nella nostra complicità; e se mi vedi che ri-

comincio a parlare "come allora", temi: vuol dire che frattura c'è. Mi rimproveri anche che con "gli altri" io parlo ancora come allora parlavo con te. È vero. Nella mia folle illusione io cerco di fare stato anche con gli altri, come ho fatto stato con te, ossia fare e pensare, soprattutto 'pensare' le stesse cose, con impossibilità, *sotto pena di morte*, di fare due cose diverse, di 'pensare due cose diverse'. Di là da noi c'è solidarietà (quando c'è) e comunità d'interessi ma stato non c'è; c'è associazione elastica e di larga trama nella quale agli uni è lecito per esempio amare la *Sinfonia dei Salmi* di Strawinski e agli altri l'*Iris* di Mascagni; mentre nel nostro stato, sotto le nostre leggi, dentro il nostro statuto ogni possibilità di eclettismo, di compromissione, di tolleranza è esclusa. Si parla *per tirar l'acqua al proprio mulino*. Ma se si sanno le stesse cose, se si credono le stesse cose, se si amano le stesse cose, se si odiano le stesse cose - se non si possono amare, odiare, pensare, credere cose diverse a che parlare? Lasciamo che il silenzio ci protegga come la moscarola protegge il formaggio e per la salute delle nostre leggi, del nostro statuto, del nostro stato guardiamoci dal romperlo ».

La lettera terminava così:

« Queste cose te le scrivo, perché sotto la cupola del nostro silenzio certe cose si possono ancora scrivere, ma dirle mai ».

SOGNI. Facevo pochissimo caso dei sogni. Volontariamente. Disprezzavo i sogni. Volutamente. Voglio dire: più per volontà mia propria che perché i sogni lo meritassero. Mi guardavo dai sogni. Diffidavo dei sogni come di cosa che alletta con mezzi subdoli e troppo facili, che attrae con promesse di profondità superficiale e che in verità non è se non un gioco assurdo, torbido, privo di ogni significato. (Si badi al senso in-

solito ma *giusto* di questa antitesi e apparente assurdità: « profondità superficiale »). Disistimavo degli uomini che danno credito ai sogni, a cominciare da Pitagora. Che credono di estrarre dai sogni un significato, una guida, una verità. Non riesco a riconoscere giusta l'interpretazione che del sogno dà Freud. Non davo importanza all'accettazione 'spontanea' del sogno come poesia del subcosciente (surrealismo). Avevo ripugnanza del sogno: una ripugnanza simile a quella che dà la palude coperta di foglie marce; che dà l'acqua nera e lucida di una cisterna in fondo a un sotterraneo; che dà un luogo tenebroso nel quale si nascondono bestie immonde e oscuri pericoli. Associavo, più per istinto, è vero, che per ragionamento, associavo sogno e medioevo (medioevo come idea e come senso) quel medioevo orribile e ossessivo che nel sub sogno più chiaro e felice non può esprimere da sé più della *Vita Nova*, e consideravo il ritorno dei sogni nel nostro sonno giornaliero come un ritorno periodico e obbligato nel medioevo, come una periodica 'condanna al medioevo', come una condanna perpetua al buio, al vacuo, all'assurdo. Mi rifiutavo soprattutto di accettare la 'profondità' del sogno, questa profondità 'nera', io che sempre ho cercato la profondità nella chiarezza e del 'mistero' ho fatto un gioco tralucete. Facevo così poco conto dei sogni che non pensavo più ai sogni, li avevo del tutto dimenticati, e benché sapessi che non c'è sonno senza sogni (ma è vero questo perpetuo onirismo del sonno?) vivevo come uomo che non sogna mai, con solamente quel ponte di nulla tra veglia e veglia.

E ora?...

Ora da qualche tempo in qua i miei sogni si destano, fanno capolino, resistono alla vita sveglia, si fanno notare. Si fanno avanti e approfittano del loro mutismo per collocarsi da padroni nel mio silenzio. Prendono corpo a poco a poco e fanno cerchio intorno a me. Sono guardato dai miei sogni come da una guardia d'onore. Si mostrano in forma di alti personaggi a

cono, molto espressivi ed eloquenti, sebbene privi così di faccia come di parola. Si fanno sempre più cordiali e soprattutto sempre più suadenti. S'impongono senza prepotenza e per sola virtù d'amicizia. E io i miei sogni ora li aspetto, li desidero, non ne posso fare a meno. Che segno è questo? Quale fine nasconde questo tentativo di seduzione? Quale scopo in questa presa di possesso di me da parte dei sogni? I sogni che con tanta cura io schivavo e con tanta facilità allontanavo da me, ora sono dolcemente adesivi e si fanno 'amorosamente' ricordare.

Un sogno ho fatto nel sonno onde poco stante sono uscito, che da un suo episodio centrale chiamerò « *drehe Horn* ». È un sogno a pochi personaggi, quattro in tutto: E.S., sua moglie R.P., un fattorino telegrafico, G.R. (che nel sogno non si vede) e io. Lo scenario è semplice come quello di una commedia di Goldoni: una casettina a un solo piano, due finestre sulla facciata e il portoncino a sinistra, una strada che passa davanti. Nel sogno *io so* che in quella casettina abita E.S. assieme con sua moglie R.P. Io sto da questa parte della strada, di fronte alla casettina. Faccio notare che E.S., sua moglie R.P. e G.R. sono personaggi veri e nel sogno del tutto simili a come sono nella realtà. E.S. è un noto scrittore mio amico il quale anche nel sogno aveva quella leggera claudicazione che ha nella vita. Il solo fattorino telegrafico era un personaggio 'inventato' dal sogno, benché somigliasse un poco al nuovo postino che viene due volte al giorno nel nostro quartiere buttando le spalle indietro e avanzando la pancia sulla quale posa la borsa rigonfia di lettere, e che da appena una settimana ha sostituito il postino vecchio a piedi di papera che se m'incontrava in istrada o mi vedeva alla finestra del mio studio a pianterreno, mi salutava con titoli altisonanti: « Buongiorno dottore!... Buongiorno professore!... Buongiorno commendatore! ».

La trama di questo mio sogno è molto semplice. Il fattorino telegrafico arriva dal fondo della strada, mi

porge un telegramma in carta gialla ripiegata e il registro di ricevuta nel quale io appongo la mia firma. Il telegramma porta due sole parole: « *drehe Horn* », è spedito da G.R. e destinato a R.P., la moglie di E.S., la quale per riceverlo sporge la testa fuori del tetto della casettina (questo è il solo punto 'irreale' del sogno). Altri due telegrammi arrivano successivamente, al tutto simili al primo e portati dal medesimo fattorino, il terzo però non lo ricevo io ma E.S., il quale nel frattempo è sopraggiunto claudicando e stava per aprire il portoncino di casa sua con la chiave. E.S. firma il registro con manifesto malumore.

Questo è tutto.

Drehe Horn capii senza esitazione che erano parole tedesche e significavano: « Saluto la vittima ». Notai che *drehe* cominciava con lettera piccola e *Horn* con maiuscola, perché verbo il primo e sostantivo il secondo. L'arrivo del telegramma non mi sorprese, perché 'sapevo' che G.R. aveva stabilito di spedire alla moglie di E.S. una serie di telegrammi tutti redatti in quello stesso modo.

La condizione di sveglia ha mutato il significato del telegramma. *Drehe Horn* nella realtà non significa « saluto la vittima », ma « gira il corno ». E questo « girare il corno » nella realtà potrebbe avere un certo nesso con l'azione del sogno, la quale nel sogno si svolgeva tra i personaggi indicati, ma nella realtà non riguarda né E.S. né sua moglie R.P. ma una mia lontana parente e suo marito che attualmente fanno le pratiche per separarsi di mutuo consenso, e alla quale la mia parente G.R. (nella realtà il nesso tra G.R. e la mia parente esiste) avrebbe qualche ragione di spedire dei telegrammi *ripetuti* che dicono: « Gira il corno ».

Se interpreto questo sogno con i soliti sistemi onirocritici, trovo: I, parte del ricordo di un fatto reale; II, un personaggio (G.R.) che nella realtà ha attinenza col suddetto fatto; III, due personaggi (E.S. e sua moglie R.P.) che nel sogno hanno preso il po-

sto che nella realtà hanno la mia parente e suo marito. Trovo infine il fattorino telegrafico che è una semplice comparsa, e me stesso *che sono lo spettatore*. Perché nel sogno le parti « spettatore » e « spettacolo » sono molto più nettamente distinte che nella realtà, e per l'uomo che sogna il sogno è molto più « spettacolo » (molto più *teatro*, molto più 'cosa da vedere') che per l'uomo sveglio la realtà; e mentre l'uomo sveglio guarda le cose che gli stanno intorno ma in gran parte non le vede, l'uomo che sogna *non perde nulla* dello spettacolo del sogno.

Perché interpretare i sogni *in quello che i sogni hanno di simile alla realtà*? Perché prendere la realtà come modello del sogno e il sogno come riflesso della realtà? Errore ostinato che devia dalla vera conoscenza del sogno. Errore simile a quello delle donne che per 'elevarsi' rifanno quello che fa l'uomo.

Per interpretare la lingua tuttora oscura degli etruschi bisogna 'farsi etrusco'. Come mai non si è pensato che se per l'uomo sveglio il sogno 'è un problema', per l'uomo che sogna il sogno *non è un problema*? Per capire il sogno, *bisogna farsi uomo che sogna*.

Per capire i sogni bisogna abituarsi a pensare che non sempre i valori e i significati della vita sveglia si continuano nel sogno con lo stesso valore e lo stesso significato, ma che nel sogno hanno molto spesso un valore diverso e un diverso significato. Per capire i sogni bisogna pensare che nel sogno A può anche non essere la prima lettera dell'alfabeto, e 24 può anche non essere la somma di 20 più 4. Per capire i sogni bisogna rinunciare a colonizzare i sogni con le verità della vita sveglia. Per capire i sogni bisogna rispettare l'autonomia del sogno. Per capire i sogni bisogna imparare a leggere la particolare scrittura dei sogni, come per leggere il greco bisogna imparare le lettere greche. Per capire i sogni dobbiamo dare la nostra fiducia ai valori propri del sogno e ai suoi propri significati. Per capire i sogni bisogna rispettare l'indipendenza dei sogni. Per capire i sogni non dobbia-

mo portare nel sogno la *nostra* intelligenza, ma lasciare che il sogno porti in noi la *sua* intelligenza. Per capire i sogni non dobbiamo portare nel sogno la *nostra* sapienza, ma lasciare che il sogno porti in noi la *sua* sapienza. Per capire i sogni bisogna mondarli di tutto quanto non partecipa della loro sapienza propria, ma è residuo della nostra sapienza di uomini svegli passato per errore nel sogno. Per capire i sogni bisogna rinunciare a capire i sogni.

Nel sogno che ho fatto la notte passata si trovano reminiscenze della mia sapienza di uomo sveglio, e assieme cose che fanno parte della sapienza 'propria' del sogno. Bisogna separare le une dalle altre. L'errore della psicanalisi è di non riconoscere l'autonomia della sapienza del sogno, ma considerare che anche la parte autonoma del sogno è formata di reminiscenze dimesse dalla nostra coscienza e passate nel nostro subcosciente come in un sicuro nascondiglio.

I ricordi della vita sveglia che trapassano nel sogno sono le impurità del sogno, i 'peccati mimetici' del sogno. Non qui è l'enigma del sogno. Non qui è quello che nel sogno bisogna capire. Che sono i ricordi 'autoctoni' del sogno? Da quale 'deposito di memorie' derivano? Quale 'mondo delle idee' li raccoglie e custodisce? Quale è la lingua che soltanto nel sogno io conosco e nella quale *drehe Horn* significa «saluto la vittima»? Che *drehe Horn* abbia un significato anche in tedesco ossia in una lingua della vita sveglia per me è una semplice coincidenza, a meno di voler ammettere che le lingue hanno un significato doppio, uno per la vita sveglia e un altro per il sogno, il che è un'ipotesi 'troppo umana' e in contrasto con l'idea sempre più forte in me che nel sogno tutto è 'autoctono' e dunque anche la lingua o le lingue che i personaggi del sogno parlano fra loro.

« R.P. sporge la testa fuori del tetto della casettina per ricevere il telegramma »: questo era il solo punto *irreale* del mio sogno. Aggiungo però che mai il

senso dell'uomo (uomo usato per creatura umana: ho detto che R.P. è donna) come abitatore della casa e della casa come abitazione dell'uomo mi era apparso così preciso, così suadente, così logico, così evidente come nel vedere la testa di R.P. (riconoscibilissima ai suoi capelli nerissimi eppur 'macchiati' di capelli bianchi ammassati a canestra e simili a un nido di gazze posato sulla testa) sporgere fuori del tetto della casettina e diventare testa della casettina stessa, e la casettina diventare corpo e 'casacca' di R.P. Da quando ho questa immagine nella mente, non posso togliermi dal pensiero il « Viva la chiocciola / bestia di casa » di Giusti.

Perché i sogni?

E perché il pensare?... Perché questa nostra possibilità di pensare, ossia di creare delle cose che *non sono nel tempo*; delle cose « che non esistono in nessun altro luogo e in nessun altro modo »? Come la Russia - in quanto popolo non ostacolato dalla saggezza, dal consiglio, dal buonsenso dei popoli sorretti e guidati dalla tradizione - attua quello che l'Europa pensa e teorizza ma non ha il coraggio, o la pazienza, o soltanto la voglia, oppure l'ingenuità, o sia pure l'imprudenza di attuare, così il sogno attua quello che il nostro pensiero non ha la possibilità - o anche il coraggio, o la pazienza, o l'ingenuità di attuare - e aggiungendo che « non ha l'incoscienza di attuare », do anche alla psicanalisi quello che è della psicanalisi.

I sogni attuano quello che il mio pensiero di uomo sveglio non ha possibilità di attuare. Ora comincio a capire il perché di questo sempre più affettuoso stringersi intorno a me dei sogni, dopo la mia tanta ostilità, dopo il mio tanto orrore dei sogni. Ora comincio a capire il perché di questo sempre più insistente richiamo dei sogni. È perché io mi possa abituare ai sogni. È perché io mi possa trasferire nei sogni. È in vista del mio 'totale' trasferimento nei sogni.

Quale differenza sarà?...

Già nella vita sveglia, la mia vita è sempre più una vita da sonnambulo. Già nella mia vita sveglia io vivo sempre più nei miei pensieri che nella realtà comune. Già nella vita sveglia, io posso chiamare ormai tutti i fatti e i ricordi della vita reale, le 'impurità' e i 'peccati mimetici' della mia vita sveglia.

Per me più che per nessun altro sarà facile morire: se i sogni sono la vita che ci aspetta. E se la vita sveglia non fosse così distratta, così agitata, così breve soprattutto, forse noi riusciremmo con un poco di sforzo e di allenamento a passare volontariamente e liberamente nei sogni come per una specie di villeggiatura, di riposo, e viverci 'socialmente' parte del nostro tempo di uomini vivi, e darci convegno tra amici abitanti paesi diversi e lontani e riunirci nella cordialità dei sogni, nell' 'immortalità' dei sogni, come ci si riunisce in una sala comoda, luminosa e riscaldata, mentre fuori gela e nella notte ci guatano i denti fumanti e gli occhi infocati dei lupi.

SOLIDARIETÀ. A Roma, negli ultimi mesi della occupazione tedesca (inverno e primavera del 1944), la mia casa era giornalmente e letteralmente invasa da amici, e assieme da persone che io conosco pochissimo, e persino da gente che io non conosco affatto. Così, per effetto di quella situazione eccezionale, coatta e greve di minacce, si era venuta creando una solidarietà, una intimità e un assieme di interessi comuni tra me e gente che in tempi ineccezionali, liberi e sicuri mi è estranea del tutto. Questo è uno degli effetti peggiori e *più immorali* nonché dello stato di guerra e di occupazione nemica, ma di tutti quei *fatti generali* che influiscono egualmente e indistintamente su tutti gli uomini, creando una solidarietà, una intimità, un interesse comune tra uomini che per

qualità mentale, per indole, per destino non hanno nulla da spartire. Comunanza profondamente sconfortante e umiliante, che è come una maligna anticipazione della futura e inevitabile comunanza della morte. È necessario aggiungere che ogni forma, ogni tentativo, ogni volontà di assimilare i dissimili reca in sé il principio della morte, e che la maggiore vita invece, la vita massima ci porta a un sempre più alto isolamento? Scopro tentativi intorno a me di *confondermi con altri*: tentativi di 'blando assassinio'. Resta a dire che la solidarietà, l'intimità, l'interesse comune determinati da eccezionali situazioni, sono superficiali, perché i fatti stessi che determinano questa solidarietà, questa intimità, questo interesse comune sono essi pure superficiali. Ma come fare intendere *agli altri* che questa spaventosa guerra, causa di milioni di morti e di immense rovine, è in fondo un fatto 'superficiale'?

STATURA. Ero stato convocato mesi sono alla fondazione del « Fronte della Libertà ». Sono alieno per mia natura dalle associazioni di qualunque genere, ma confesso che il programma del « Fronte della Libertà » mi allettava; per meglio dire mi allettava la parola « libertà » contenuta in esso programma. Entro nella sala e mi trovo, io uomo di statura media, in mezzo a tutti uomini altissimi. Fu come uno scatto di luce. Sentii istantaneamente che quel sodalizio non avrebbe avuto fortuna. Infatti... Triste in mezzo alla confusione e alla barbarie di oggi, triste pensare all'importanza che ai fini supremi della civiltà e a maggior ragione della libertà, può avere una differenza di statura. Ma come spiegare agli 'altri' che le cose che loro considerano sciocchezze sono cose serie, e quelle invece che loro considerano cose serie...

STENDHALISMO. Nelle *Mémoires d'un touriste*, vol. 1, p. 164, Stendhal scrive a proposito della frequenza dei matrimoni nella città di Lione intorno al 1838: « Quando si comincerà a giudicare l'immoralità di un'azione dalla qualità delle disgrazie che essa avrà causate, intorno al 1870, il credito che questa teoria ha presso il popolo susciterà orrore ». Nella *Vie de Henri Brulard*, p. 7, lo stesso Stendhal dice: « Se nessuno parlerà più del signor di S...al, egli abbandonerà questi scartafacci che forse saranno ritrovati duecento anni dopo, come le Memorie di Benvenuto Cellini ». Stendhal amava prevedere quello che avverrà nel futuro, che è il segno più chiaro del suo 'progressismo', e collocava in eventuali momenti del futuro, i fatti che non potevano trovare luogo nel presente. Egli stesso si collocava nel futuro e prevedeva il successo dei suoi libri ottant'anni dopo la sua morte. Forma di felicità 'prudente' e squisitamente stendhaliana, ma in altro senso pericolosa. Il pericolo scocca quando la Storia, impassibile, insensibile e insensata perturbatrice del traffico umano, 'tocca' le date annunciate dall'anticipatore. Così 1870 è una data alla quale la Storia (guerra francoprussiana) dà un carattere che non ha nulla che vedere con la previsione di Stendhal. Lo stesso è capitato a Jack London nel *Tallone di ferro*. Gli anni 1914 e 1918 segnati dall'autore come prevedute date della rivoluzione mondiale, non hanno nulla che vedere con gli avvenimenti 'storicamente' avvenuti in quegli anni medesimi: 1914 scoppio della prima guerra mondiale, 1918 fine della guerra stessa. Nel che si dimostra una latente incompatibilità tra Storia e fantasia di poeti, anche quando il poeta è così poco poeta da voler 'fare della Storia'. In fondo Stendhal 'prevedeva' quelle date nel futuro, perché egli stesso amava collocarsi nel futuro. Per prudenza. Per mettersi al riparo. Per sistema di felicità. Per sfuggire il presente. Per una specie di scappatoia. Molto stendhaliana del resto. Sistema usato anche nei suoi rapporti con le donne. Sflug-

gire le possibilità *materiali* della felicità e crearsi una felicità mentale: più sicura, meno esposta alla volontà altrui e ai ciechi colpi del caso. Aggiungiamo agli altri ' sistemi sessuali ' anche il sistema sessuale inventato da Stendhal e che in parte abbiamo fatto nostro. Sadismo: godimento della sofferenza altrui. Masochismo: godimento della sofferenza propria. Stendhalismo: godimento della contemplazione dell'oggetto che dà godimento, senza presa di contatto con l'oggetto stesso.

STILE. Dice Swedenborg nel *Regnum animale* che « le anime conoscono per mezzo di una intuizione permanente del presente e del passato e senza l'ausilio degli organi dei sensi tutto ciò che avviene sulla terra e nel cielo, e possono comunicare per mezzo del linguaggio degli angeli che in una sola idea esprime ciò che nel linguaggio terrestre richiederebbe migliaia di parole e di idee materiali ». In altre parole il linguaggio degli angeli - e delle anime - è la soluzione del problema dello stile. E poiché ogni forma della vita spirituale non è se non la pensata immagine di quello stato di perfezione che noi quaggiù sospiriamo ma non possiamo attuare; diremo che al linguaggio degli angeli, ossia allo stile, Tacito tra gli scrittori più si avvicina; e più ancora si avvicina Bernardo Davanzati, che con meno parole di lui ha detto le stesse cose; e più ancora ci avviciniamo noi che tante cose abbiamo da dire ben più ineffabili e moltisense, e cerchiamo dirle quasi senza parole.

STRETTA (DI MANO). *Ut primum soceri data copia, dextera dextrae / Iungitur et fausto committitur omine*

sermo. «Non appena Tereo marito di Progne è introdotto presso Pandione suo suocero, essi uniscono le loro mani e l'incontro si inizia sotto favorevoli auspici ». Il saluto mediante l'unione delle mani (la stretta di mano) significa che non solo noi ci accostiamo inermi a colui che salutiamo, ma consegnamo a lui anche le nostre mani (la stretta di mano era doppia, come oggi è ancora per segno di molto affetto) e ci togliamo dunque la possibilità non solo di ferirlo con arma, ma di tirargli un pugno o soltanto un *colaphus*, uno scappellotto. Se durante la stretta di mano i piedi non restassero liberi, la stretta di mano troverebbe la propria illustrazione nella locuzione francese *pieds et mains liés*. Esempio di stretta di mano completa e 'tradita'. Inverno 1907, a Milano. Un caldarrostaio è fermo in via Manzoni, angolo via Andegari, dietro il suo fornello odoroso. Si avvicinano due ragazzi. Uno gli dice: « Dammi le mani ». Il caldarrostaio porge entrambe le mani, il ragazzo glie le stringe con molto affetto in una stretta di mano 'antica' e completa, ossia doppia. E mentre il primo ragazzo tiene strette le mani del caldarrostaio, il secondo ragazzo gli fruga le tasche e gli porta via il guadagno della giornata. Questo il 'vero' significato della stretta di mano: avere piena fiducia in colui che si saluta.

STUPIDITÀ. La stupidità, questo inconfessabile amore, esercita su noi un potere ipnotico, una invincibile attiranza. Più volte l'ho sperimentato nel tram, nei luoghi pubblici, al caffè. Sto seduto al caffè, e accanto a me che vado errando nei più inesplorati continenti dell'intelligenza, seggono alcuni sconosciuti. Come avviene di solito, esalano i discorsi di costoro una stupidità ineffabile, ispirata, incantatrice. A poco a poco la mia avventura si offusca, perdo la traccia del mio viaggio solitario, cedo al richiamo primordiale della

stupidità, il mio orecchio è pieno della voce della sirena. Intelligenza, ti saluto! Non penso più, non cerco più, non voglio più. Un dolcissimo languore m'invade, come in capo a un'insonnia prolungata i nostri nervi finalmente si disciolgono nello sfinimento voluttuoso del sonno. Ora io mi rivolgo a voi e vi domando: « Per noi figli dell'Intelligenza, per noi figli del Peccato, questo richiamo non è forse quello lontanissimo, nostalgico del Paradiso Perduto? ».

TEATRO. Si sente dire molto spesso: « Sono cose superate ». Questa frase si riferisce in modo particolare a quanto è stato fatto in quel periodo di grandi ricerche, di grande rinnovamento, di grandi conquiste che a un dipresso va dal 1910 al 1930. Inutile aggiungere che questa frase è usata da coloro che non hanno avuto parte nella feconda attività di quel periodo; piccoloborghesi, burocrati, parassiti, basso personale delle arti. Questa frase contiene il rancore, il veleno, la vendetta degli estranei, degli esclusi, degli 'inferiori'. Questa frase esprime la stizzosa gioia degli 'inferiori' i quali credono scomparsi i motivi che determinano la costoro inferiorità. Questa frase è soprattutto falsa: letteralmente falsa. Nulla è avvenuto di poi che abbia 'superato' quanto è stato fatto o solamente tentato in quel periodo di grande fervore e di grandi scoperte. Tutto quanto è stato fatto di poi è una conseguenza 'minore' di quel periodo. Ci sono state nel frattempo molte rinunce e un ripiegamento che per decenza ci si accorda a chiamare rinsavimento, ritorno all'ordine, rinascita dei valori fondamentali e in altrettali modi pomposi e vacui. Anche la parola 'umano' è molto usata in questo senso e con unzio-

ne si dice che gli artisti oggi sono ritornati all'umano, come se prima si dedicassero al mondo degli epizoi. Chi è affetto da simili restrizioni mentali, non continui a leggermi.

L'idea 'umano' è l'ostacolo più duro al libero e felice sviluppo della mente artistica, a quello stesso modo che l'idea 'famiglia' è l'ostacolo più duro al libero e felice sviluppo dei rapporti fra gli uomini. A dispetto e di quanto sta succedendo nel mondo e delle affermazioni scettiche dei 'realisti', l'uomo mentale non deve mai perdere di vista la ricostituzione del paradiso sulla terra né mai cessar di pensare questa ricostituzione come il solo e vero destino dell'umanità. L'arte è l'immagine, è la voce, è il pensiero di questo pensiero - e questo, almeno questo, nessuno lo deve, nessuno lo può negare. L'arte porta il ricordo in sé del paradiso perduto ma insieme porta la promessa del paradiso ritrovato: se avesse soltanto il ricordo e non anche la speranza, nessuno reggerebbe alla disperata tristezza dei poeti, mentre la voce dei poeti è invece la più grande consolazione degli uomini: diretta per i più degni, indiretta per gli altri; e l'aver in sé soltanto il ricordo del paradiso perduto, è la ragione del poco amore che io ho alla poesia di Giacomo Leopardi.

L'idea 'umano' ostacola la ricostituzione del paradiso, come per parte sua la ostacola l'idea 'tigre', l'idea 'scimmia', l'idea 'tartaruga', l'idea 'temporale', l'idea 'terremoto'. Sempre io mi domando perché l'idea cristianesimo, cioè a dire la soluzione del male e dunque l'eliminazione del drammatico dalla terra, si arresti alla frontiera del regno umano. Sono sicuri i cristiani di interpretare il cristianesimo 'fino in fondo'? Nel primo limite che incontra, il male si ferma e nidifica, siccome negli angoli la polvere si raccoglie e fa ciuffo. Nella lotta contro il male, il bene non deve incontrare limiti, non deve incontrare frontiere ma trovare via libera sull'infinito. Del resto come può arrivare il bene al 'libero infinito' se pri-

ma non traversa tutto quello che è nel mondo, tutto quello che è sulla terra, tutto quello che è nell'uomo?

L'idea 'umano' ostacola la stessa umanità dell'uomo. L'idea 'umano' è una restrizione dell'umanità dell'uomo. L'idea 'umano' tende a costituire dentro l'uomo un uomo ridotto, limitato, incompleto e tale da diventare un nemico della stessa umanità: un nemico di se stesso.

L'umanità 'umana' diventa una controumanità e quanto è al mondo di meschino, di egoista, di malvagio, di stupido, viene dall'umanità 'umana'. L'uomo, per essere uomo, deve dimenticare di essere 'umano'.

Da questo 'umano' dell'uomo viene il borghese della vita: viene lo star seduti, viene il curare il proprio minimo benessere, viene il guardare breve. Da questo 'umano' dell'uomo viene l'intelligenza nana, la comprensione rilassata nelle molle come il divano di una sala d'aspetto: viene il non vedere e il non capire se non una minima parte dell'uomo e delle cose: viene il non vedere e il non capire nell'uomo e nelle cose se non quello che negli uomini e nelle cose è l'equivalente di ciò che nell'uomo è l' 'umano': viene il non vedere e il non capire nel mare se non ciò che è marino, nell'aria se non ciò che è aereo, nella terra se non ciò che è terrestre, nella carta se non ciò che è cartaceo, nel cielo se non ciò che è celeste, in una montagna se non ciò che è montano, in una finestra se non ciò che è fenestrato, in una casa se non ciò che è domestico, in una scatola se non ciò che è pissidico, in una tavola se non ciò che è tabulario, in Dio (o in un dio) se non ciò che è divino.

È da questo principio che viene tutto il meschinamento 'personale', tutto l'isolato, tutto l'incongregabile, tutto il non-universale, tutto il non-cristiano; in una parola tutto lo 'sterile'. (Considero il cristianesimo come il sentimento più poetico, più alto, più profondo, più 'completo' dell'universale, e tanto più universale che nell'idea dell'universo il cristianesimo ha fatto rientrare anche tutto quanto la mente può

concepire di là dall'universo – di là *dagli* universi: un sentimento che non ha bisogno, che *non ha possibilità* di perfezionamenti, che ha superato antico e moderno, passato e futuro e sul quale la Storia *non ha presa*: la condizione 'non drammatica' per eccellenza).

Da questo non vedere e non capire l'uomo, la cosa, l'oggetto se non dentro una loro breve e ridotta cubatura, nasce anche la 'misteriosa' necessità di catalogare gli uomini, le cose, gli oggetti e dividerli in categorie: per distinguerli; nasce la misteriosa necessità di dare a ciascun uomo, a ciascuna cosa, a ciascun oggetto un titolo: necessità che tanto più viva diventa quanto più l'uomo è basso di mente. Si capisce così perché l'uomo, per certi uomini, non può essere se non re o eccellenza, principe o commendatore, conte o professore, dottore o cavaliere della Corona d'Italia. Si capisce la misteriosa ragione del nobilismo; si capisce perché il mondo, per certi uomini, non può avere se non una struttura feudale.

Il titolismo si ferma al 'cavaliere ufficiale', perché l'uomo che sente necessità di titolizzare ciò che vede intorno a sé, ossia l'uomo basso di mente, è mozzo e ostacolato anche nel linguaggio; altrimenti, e se avesse coraggio di andar liberamente dietro i propri sentimenti, se non avesse orrore del mostruoso – di ciò che *a lui* sembra mostruoso, egli propagherebbe i titoli anche fuori del campo uomo a tutto che gl'incute timore, che gl'ispira rispetto, che sente superiore a sé, e darebbe dell'eccellenza al mare, del commendatore a un cannone, del professore a una rotativa.

Questi titoli invece ci tocca crearli noi e del mare fare « l'Eccellenza Mare », del cannone « il commendator Cannone », ecc., con le quali associazioni e con l'omogeneizzare ciò che per il comune è ibrido, noi creiamo delle immagini e delle forme poetiche, ossia quel teatro più vasto, quegli 'altri' personaggi, quello spettacolo 'universale' che prima o poi dovrà so-

stituire il Teatro delle Scimmie (non dico Teatro delle Scimmie per irriverenza o spregio, ma per definire con precisione un teatro che non riproduce se non alcuni movimenti, alcuni aspetti, alcune forme, alcuni modi, alcuni sentimenti, alcuni rapporti e quasi sempre i più superficiali e apparenti degli uomini e del mondo, come appunto fanno le scimmie nei loro rapporti con gli uomini); e da questa diversa facoltà nostra e 'loro' di creare, meglio di 'scoprire' non dico 'nuove' forme e nuove immagini ma quelle 'altre' forme e quelle 'altre' immagini che per i più rimangono velate e come inesistenti, appare anche la ragione 'profonda' e invero assai banale che vieta agli uomini di essere poeti, che è la paura di seguire i propri sentimenti *fino in fondo*, ossia di là dal limite oltre il quale, al pari dell'acqua che oltre un determinato grado di temperatura si rassoda, la poesia prende corpo.

Altro esempio. Nel periodo esplorativo e inventivo di cui dicevamo prima (la voce « invenzione » noi qui la usiamo come la usavano gli archeologi, nel senso di scoperta) noi che di quel periodo fummo attori, abbiamo figurato Dio disceso dal suo trono, gli dei discesi dai loro piedistalli, a passeggio sulla terra, in rapporti confidenziali con gli uomini, alla stessa nostra statura (e resta a dire che il dio 'confidenziale' è carico di maggior mistero). Il che non abbiamo fatto per 'fantasia', non per arbitrio poetico, non per singolarità di artisti, sì perché si rivelò a noi l'altro aspetto di Dio (l'aspetto celato), l'altro aspetto degli dei (l'aspetto velato); e l'incarnazione di Gesù Cristo, ossia la manifestazione della parte 'umana' di Dio, è per noi una 'scoperta' poetica e la più alta, e la più commovente pure, la più patetica, e la più suadente testimonianza di quel mondo più vasto nel quale noi più liberi ci aggiriamo, più sciolti ci muoviamo come nuotando nell'aria, come traversando a nostro piacimento la terra e ogni corpo solido, cam-

minando meno sui piedi che sulla testa, operando meno con le mani che col cuore e col cervello, guardando meno con gli occhi della fronte che con quel terzo occhio che al dire degli stoici noi portiamo al sommo del cervello e col quale guardiamo i sogni (noi servendoci di esso occhio per guardare la vita sveglia), uniti e fusi e con tutto quello che pensabilmente è, e con quanto ancora è di là dal pensabile, e non più mortali ossia soggetti al dramma, che è cecità, incomprendimento, impossibilità, ma eterni.

Ripeto: non è per 'fantasia' che noi abbiamo invitato gli dei a venire tra noi, a spartire la nostra compagnia, a condividere il nostro pasto; non è per 'arbitrio poetico' che li abbiamo aiutati a scendere dai loro piedistalli; non è per singolarità di artisti che abbiamo messo a contatto la loro mano di marmo con la nostra calda di sangue, rispettosa ma fraterna. *Fantasia* è voce di cosa che 'non esiste'. L'idea 'fantasia' è stata inventata per chiudere meglio l'uomo nella sua miserabile prigione; dandogli a credere che di là dall'inferriata che lo fa vivere come topo in trappola si trapassa nel falso, nell'inesistente, nel 'fantastico' ed egli *si perde*. Anche la fantasia è un'invenzione dell'umano dell'uomo. Lasciatevi dire che Fantasia vuol soltanto farvi paura, vietarvi l'accesso di un mondo che vi è precluso perché è la sede, la 'sola' sede della felicità e la continuazione sia pure pensata del paradiso; lasciatevelo dire da uno che vive altrettanto naturalmente in ciò che esiste quanto in ciò che si crede non esista, tanto nel vero quanto in quello che è creduto falso, tanto nel reale quanto in quello che passa per irreali, tanto nella veglia quanto nel sogno, e il quale già sente che tanto naturalmente 'vivrà' nella morte, quanto naturalmente ora vive nella vita. Quando si comincerà a combattere, a versare il proprio sangue, a dare la propria vita anche per quest'altra libertà, anche per quest'altra indipendenza?

Per rendere possibile questa espansione della mente, questa intelligenza più chiara, questa vista più lunga; per cominciare a intravedere l' 'altra' parte del mondo che ai più è celata come l'altra faccia della luna; per cominciare a conoscere la parte nascosta degli uomini e delle cose, particolari condizioni sono necessarie e mai condizioni si erano così felicemente riunite né tanto favorevoli quanto nel ventennio 1910-1930, come nel momento supremo di un lunghissimo periodo di preparazione mentale, di tensione intellettuale, di illuminazione; e i poeti, gli artisti, come un esercito che per la prima volta varca la frontiera e si spiega in territorio ignoto, cominciarono a poco a poco ad avanzare nel 'mondo nuovo', a scoprire le nuove forme, i nuovi aspetti, i nuovi accenti, quello che in principio si chiamò il 'mistero' delle cose ma che in breve volgere di tempo ci accorgemmo che non era se non la sua più vasta realtà; fatto tanto più notevole in quanto per la prima volta nella storia del mondo avveniva non in maniera individuale ma collettiva. Poi le condizioni mutarono, la marcia in avanti di quella straordinaria colonizzazione fu interrotta, la vista si ritrasse sulla linea di partenza, l'intelligenza si accorciò alla distanza primitiva, l'uomo tornò a chiudersi nell' 'umano'; e di quella magnifica avventura solo il ricordo rimane, che molti oggi tentano negare, o cancellare addirittura o per lo meno screditare, e cui alcuni pochi guardano ancora ma con eccessiva timidezza come a un esempio, e che certamente riprenderà moto non appena gli uomini ritroveranno un respiro più pacato e disteso.

* * *

Eccessiva questa introduzione per le poche, le pochissime parole che io darò al teatro - per dire quale dovrà essere lo spettacolo di domani e quale io lo prevedo? Il teatro è il riflesso sulla scena della condizione dell'universo, e noi abbiamo voluto mostrare di 'quale' universo noi desideriamo che il teatro abbia

a diventare il riflesso. Un teatro nel quale l'universo si riflette tutto; un teatro nel quale assieme con i personaggi che finora abbiamo veduto sfilare sulla scena con mortifera monotonia appariranno e opereranno anche i personaggi che finora sono rimasti nell'ombra o che nessuno si era sognato di considerare tali; un teatro nel quale l'uomo si mostrerà intero e porterà alla luce della ribalta anche le parti di sé che finora restavano celate o per pudore, o per paura, o per ignoranza, o per pigrizia, un teatro nel quale assieme con gli uomini parleranno anche le cose, gli elementi, e fino i pensieri, le ipotesi, i ricordi rimasti senza padrone; un teatro nel quale un armadio spalancherà i battenti e con la voce odorosa di naptalina, di antichi profumi, di sudori imbalsamati narnerà le sue memorie a una platea palpitante di curiosità; un teatro nel quale la poltrona rievcherà i suoi ricordi d'infanzia e ci rivelerà i rapporti tra mobili e uomini; un teatro nel quale lo specchio ci dirà che cosa egli pensa di noi; un teatro nel quale l'Aria raccoglierà intorno a sé il suo abito a strascico e ci farà sapere che cosa di tanto buono trova nel nostro interno, da frequentarlo così assiduamente; un teatro nel quale la musica si farà prosa per parlarci della sua vita intima e la prosa si farà musica per rivelarci i suoi momenti di lirismo; un teatro nel quale il Mare confesserà le sue colpe e restituirà avvolte nella bara le sue vittime; un teatro nel quale tutto vivrà che vive nell'universo e lo compone, senza restrizioni, senza infingimenti, senza maschera. E allora il teatro sarà degno del nome che porta, di cosa *degnà di essere veduta*.

TELEGRAFO. Erodoto narra che gli Efesii, assediati da Cresò, figlio di Aliatte, consacrarono la loro città ad

Artemide, e a fine di accaparrarsi il potere della dea, tirarono un filo tra il tempio di essa che era collocato fuori porta, e il muro di cinta. Come si vede, l'invenzione del telegrafo è molto più vecchia di quanto si crede. E che telegrafo!

TESTA. Entro al Giardino Zoologico di Roma. Non mi sento di dire Zoo. Questi brachilogismi da civiltà meccanica hanno finito per comporre una specie di linguaggio nuovo, stradale e di sonorità onomatopeica accanto al francese, accanto al tedesco e mi dicono accanto al russo, ma poco si addicono all'indole dell'italiano, che ha bisogno per rifulgere dell'intera sua forma e mal sopporta le mutilazioni, anche se fatte in nome della vita rapida e febbrile: a dire « cine », « foto » e simili si fa sempre una figura un po' ridicola e da *gagarelli*. (Sono spiacente di usare anch'io questa orribile parola messa in giro dai fogli umoristici, ma essa tuttavia dà l'immagine precisa e insostituibile del personaggio di cui volevo parlare). Il Giardino Zoologico di Roma dà l'immagine perfetta del paradiso terrestre. Da sopra un folto di alberi bassotti, vedo il collo della giraffa dilungarsi e portare qua e là la testa piccolissima, tra le foglie di un albero più alto: più degno della statura di lei. Sàbaot era uno sciattono. Il suo diluvio è stato appena un bucataccio e non ha fatto nullamente la pulizia che doveva. La terra è piena di animali antidiluviani: di animali scampati al diluvio. Uno di essi è il tacchino, un altro la giraffa. La quale per sé è l'animale più singolare che io mi conosca. E più misterioso. Misteriosissima poi è la testa della giraffa, minuscola in cima al lunghissimo collo, adorna al sommo di due pennelli da barba, fornita, non certo a scopo alimentare, di una bocca che lavora lassù indipendentemente dal

resto del corpo e ' allabbra ' le foglie *per conto di un altro*, e di occhi che non vedono, non guardano, ma sono tutti pieni, tutti occupati dell'innocenza del mondo antecedente il peccato. Segno del gran mistero della giraffa: è il solo animale *totalmente muto* della creazione. Hanno preso la testa della sfinge a simbolo dell'enigma della vita: dovevano prendere la testa della giraffa, molto più enigmatica della sfinge e per di più di un animale reale: un mammifero come voi e me. La testa piccolissima della giraffa in cima al lunghissimo collo: questa enigmatica testina che si sposta in qua e in là mentre la base del collo e il corpo rimangono immobili (la bocca del tutto afona sceglie con movimenti pettegoli e saccenti le foglioline più tenere sotto la palla del fogliame) mi ricorda il microfono piantato in cima a una pertica mobile e lunga che nella lavorazione dei film serve a riprendere le voci delle masse; mi fornisce l'esempio della 'testa a distanza'. Ho sempre pensato, ho sempre desiderato una testa smontabile e indipendente dal busto: una testa che in cima a un braccio molto più lungo di questo di cui natura mi ha fornito, potessi mandare a fare delle ricerche negli scaffali più alti della mia libreria, mentre io mi sto seduto alla tavola a scrivere, o potessi addirittura lasciare in casa a occuparsi dei miei lavori, mentre io sono costretto a uscire per faccende il cui disbrigo non richiede la presenza della testa, come sono generalmente le pratiche correnti della vita. Questo mio desiderio del resto è legittimo e molto meno assurdo di quanto può venir fatto di credere. La 'testa a distanza' è stata portata da più personaggi e tutti egualmente illustri. San Dionigi fu condannato alla decollazione, ma dopo l'operazione non si perdé d'animo, andò a raccattarsi la testa che era rotolata per terra e già irradiava i raggi del martirio, se la prese sotto il braccio e se ne andò. Nel canto xxviii dell'*Inferno*, Dante incontra Bertram dal Bornio che il « capo tronco tenea per le chio-

me, / pésol con mano a guisa di lanterna; / e quel mirava noi, e dicea: " Oh me! ". / Di sé faceva a se stesso lucerna ». E conviene anche ricordare che

Astolfo intanto per la cuticagna
Va dalla nuca fin sopra le ciglia
Cercando in fretta, se 'l crine fatale
Conoscer può, ch'Orril tiene immortale;

finché:

Trovò fra gli altri quel fatale a caso:
Si fece il viso allor pallido e brutto,
Travolse gli occhi, e dimostrò all'occaseo
Per manifesti segni esser condotto;
E 'l busto che seguia troncato al collo,
Di sella cadde, e diè l'ultimo crollo.

TITOLI. Alcuni anni sono ero a Torino, e la mia doppia attività di scrittore e di pittore si esercitava in sincronia perfetta. Passavo nella medesima giornata dal giornale al quale collaboravo, al salone di certo ufficio parastatale di cui andavo illustrando le pareti. I fattorini dell'istituto mi chiamavano « professore », quelli del giornale mi chiamavano « dottore »: nessuno mi chiamava col mio nome. Chinavo la testa sotto quei titoli immeritati e cercavo di riassorbire sotto la pelle il rosso della vergogna, perché non avendo le mie terga mai scaldato i banchi di una scuola, tra me e quei titoli c'è un abisso. Non voglio dire con questo che a prova dei fatti molti dottori e molti professori non mi facciano l'effetto quando di innocenti fanciullini quando d'incommensurabili somari; ma questo è un altro discorso. Pare che ogni uomo debba essere classificato secondo le proprie mansioni e qualità, e quando queste sono di carattere intellettuale, si rientra automaticamente nelle categorie universi-

tarie. Che l'Alma Mater esprima dal proprio seno così pochi scrittori che hanno qualcosa da dire e le Accademie così pochi pittori che hanno qualcosa da rappresentare, non indebolisce minimamente l'opinione che per onestamente praticare l'arte dello scrivere bisogna essere addottorati in belle lettere, e per decorosamente distendere colori sopra una superficie imprimata occorre un diploma con tanto d'Italia seduta fra compassi e tavolozze. Questo classificare gli uomini non secondo il loro valore personale ma secondo la categoria cui appartengono, mostra quanto radicata ancora è l'idea delle aristocrazie, o per meglio dire lo spirito feudale. Paul Bourget, romanziere e accademico di Francia che presso molti passava per uno scrittore di valore indiscutibile, ambiva a entrare al Jockey Club di Parigi. La felicità certuni se la vanno a cercare nei luoghi più impensati. Membro del Jockey Club: questa sola rifinitura mancava alla felicità di colui che era stato soprannominato « il maresciallo delle lettere francesi ». Ma il Jockey Club è circolo aristocraticissimo e rigorosamente chiuso a chi non possiede i necessari quarti di nobiltà. Trattandosi però di scrittore illustre non solo e anzi 'immortale' ma di persona nota per i suoi sentimenti legittimisti, l'ammissione di Paul Bourget era considerata difficile certo, ma non impossibile. Andarono dunque i padrini del romanziere a trovare il presidente del circolo, che in quel tempo era un vecchio duca quintessenziato del faubourg Saint-Germain, e gli chiesero di approvare la candidatura del loro rappresentato. « Quanti quarti? » domandò il vecchio duca. « Paul Bourget » risposero i padrini « non ha quarti ». « Il signor Paul Bourget dunque *non è nato?* ». Spiegarono i padrini che il valore personale di Paul Bourget, i suoi libri, la sua fama, valevano per lo meno quanto un titolo di barone. « *Rien à faire!* » tagliò corto il vecchio duca; e davanti ai costernati padrini aggiunse: « *Heureusement que nous sommes enco-*

re quelques uns en France, pour qui la valeur personnelle n'a aucune espèce d'importance ».

TOLLERANZA. I pagani ignoravano quel sentimento che noi chiamiamo pietà e che è uno dei fondamenti del nostro vivere consorziale; e noi, nati in un mondo che da molti secoli parla di continuo della pietà e talvolta la pratica, non riusciamo a pensare una vita priva di questo sentimento. In compenso erano perfettamente tolleranti in materia di credenze ed è notevole che presso i pagani *non ci furono mai guerre di religione*. Meglio la pietà o la tolleranza? Io credo che la presenza di questa, compensa *oltre il debito* l'assenza di quella.

TRAGEDIA. Il tempo in cui viveva il primo tragedo era saturo di prodigi. Gli eroi indiatì di fresco avevano appena spiccato il volo verso le sedi dell'immortalità. Alcuni pochi di quei muscolosi idealisti si aggiravano ancora quaggiù, purgavano la terra degli ultimi mostri. Sul suolo non ancor tutto spianato dai miti lavori di Cerere, fresche erano le orme del piedone di Alcide, dell'unghia del Pegaso. Il nesso tra vita ordinata dell'uomo e vita disordinata della natura non era ancor spezzato. Prima di salirsene alle sedi dell'immortalità, il compito di uccidere i mostri residui, l'ultimo eroe lo passò al primo trageda. Era inteso che questa ulteriore teratoctonia si farebbe d'ora innanzi non più a fatti ma a parole. Chi ride? La parola è anche più *micidiale* del fatto. S'intende così che anche la tragedia non è se non una forma di lotta *contro il male*. Quello che cristianamente noi

chiamiamo *male e bene*, prima del cristianesimo si chiamava *natura e arte*. La tragedia è la lotta contro la natura come male da correggere, e, se correggere non si può, distruggerlo; è la lotta contro la natura in qualunque forma essa si presenti: di assassinio (anche l'assassinio è natura), di adulterio (anche l'adulterio è natura), di violenza in ogni sua forma, perché ogni forma di violenza è natura e basta questo a mostrare perché la violenza è avversa all'arte. È necessario dopo quanto è stato detto spiegare 'perché' la tragedia è la *prima* forma d'arte? Assolto il suo compito di trasformare la natura in arte (cristianamente diciamo il *male* in *bene*) la tragedia non ha più ragione d'essere e infatti non è più: *non sarà mai più*. Le tragedie posteriori ai tre Greci, comprese quelle di Shakespeare, sono cose puramente *letterarie*: non meno letterarie delle tragedie di Cocteau. Nel mondo il male ormai è combattuto *meccanicamente* e malgrado tutto la macchina *Civiltà* lavora instancabilmente e ininterrottamente.

La nascita della tragedia è avvolta tuttora di oscurità. La 'necessità' creatrice della tragedia precede e si distingue nettamente dalla 'necessità' creatrice dell'arte. Dirò meglio: l'arte esclude la tragedia. Ogni artista veramente tale si pone davanti al 'tragico' come Ercole davanti all'Idra. Il figlio di Alcmena e comunque i domatori e mattatori di mostri sono i primi *artisti* della Grecia. Propongo il sacrificio del *tragos* come ripetizione simbolica della 'fatica' vittoriosa, dell'uccisione del 'mostro', della vittoria dell'uomo sul 'tragico naturale'.

Non dimentichiamo che i Greci, destinati alla perfezione dell'individualità e dell'arte, *sacrificavano* la bestia col ferro e col fuoco (il significato eucaristico del sacrificio qui non importa) diversamente dagli orientali, egizi, indiani, ecc. i quali *adoravano* la bestia. Questa sola distinzione basta a mostrare che l'orientale, negato all'individualità e all'arte, non sen-

tiva la necessità di distruggere il 'mostro', il 'tragico naturale', ma cercava di propiziarselo, di viverci assieme in buona compagnia, di stabilire tra sé e il mostro una vigliacchissima complicità.

I Greci sono i primi e i soli ad avere fra i loro dei degli artisti; i primi e i soli a pensare all'arte come soluzione della vita; i primi e i soli a capire che l'arte *dev'essere* la soluzione della vita. Di poi, gli artisti quaggiù hanno in cielo soltanto dei protettori e delle patronne come Santa Cecilia. La differenza si fa sentire.

La tragedia come *arte* comincia con Euripide: con un'opera che non è più rappresentazione diretta del tragico universale (Eschilo), né del tragico umano (Sofocle) ma espressione mnemonica, intellettuale, ironica e per tutto dire 'artistica' del tragico della vita. In altre parole la tragedia di Euripide è la natura (il male) catturata e messa in gabbia, così che anche i ragazzini la possono stare a guardare senza pericolo. (La natura, cioè il male, considerata da vicino e di qua da un'inferriata, perde tutta la sua terribilità e gran parte del suo fascino). Ma l'intelligenza delle cose non scocca se non al contatto dei fatti, e non per nulla alla tragedia eschilea (rappresentazione immediata del tragico universale) segue la tragedia sofoclea (rappresentazione immediata del tragico umano) e a entrambe fa seguito la tragedia euripidea (rappresentazione *mediata* del tragico universale e del tragico umano) la quale segna l'inizio dell'arte intellettuale: la nostra.

Nelle tragedie di Eschilo non abbondano idee morali e anche quelle poche sono tolte da Omero, il quale viveva in epoca non tragica ma civile e intellettuale, e dunque fertile alle idee morali. Una sola, l'idea di giustizia, non è di Omero ma appartiene di diritto a Esiodo. Eschilo non aveva che farsene di idee morali. Le sue opere non mirano a dimostrare ma a rappresentare: 'il tragico parla da sé'. È nella natura un aspetto spaventoso, stupefacente, inesplicabile (e

che nessuno spiegherà mai). Fine della tragedia è di rappresentare questo aspetto, come quello da cui bisogna guardarsi e l'uomo deve distruggere. I precursori di Eschilo celebravano e cantavano l'aspetto spaventoso e inesplicabile della natura: era il lirismo corale. La tragedia attica di Eschilo tradusse in azione e rappresentazione quelle celebrazioni statiche, ma la differenza è unicamente formale. La sommissione passiva dell'uomo al fato resta immutata. Essa costituisce il fondamento, l'idea dominante, il principio ispiratore della tragedia eschilea. Non c'è progresso ideologico. Il progresso ideologico verrà con Euripide. Le tragedie di Eschilo sono disperate, seguono una irrimutabile guida, tendono inesorabilmente alla soluzione fatale. Il solvimento felice e 'desiderato' dall'uomo, la trionfale idea della liberazione dal fato e assieme il congiungimento diretto degli uomini con gl'immortali, la vita 'risolta nell'arte' non appare se non in colui che fu nominato dall'Euripo. Nata con Eschilo e maturata con Sofocle, la tragedia scenica non raggiunge la sua forma d'arte se non per opera di Euripide. Ma ormai sarebbe giusto darle un altro nome.

La mente di Eschilo è più ricettiva che creativa. Operano potentemente in lui le suggestioni dello spavento e dello stupore. Eschilo in fondo era un impressionista. Non vorrei che questa definizione sonasse offesa al padre della tragedia. Anche Dante, Shakespeare, Dostoiewski, fratelli tutti e tre di Eschilo, sono a loro modo degli impressionisti. (Qui si parla di impressionisti dell'animo, non degli occhi). Quanto a stabilire una strettissima affinità tra Shakespeare ed Eschilo, basta ricordare la scena prima del secondo atto delle *Eumenidi*. Onoriamo questa grandissima barbarie dell'arte, ma non cerchiamo di 'salvarla' dalla sua barbarie. Barbaro è colui che vive, ossia riceve e riflette, ma non pensa (da aggiungere al significato di barbaro come « colui che non parla », oppure parla un'altra lingua, che è come se non parlasse). Il tragedo non pensa. Se pensasse (se operasse col pensie-

ro) non sarebbe tragedo. Il pensiero distrugge il male in qualunque forma si presenti, sia pure nella più seducente opera d'arte. È perché *non pensa* che Shakespeare è ammirato senza reticenze. È perché *non pensa* che Eschilo è rispettato senza reticenze.

Eschilo era *iniziato*. Preferiamo attenerci alle parole di Aristofane che a quelle di Clemente Alessandrino. Che fosse versatissimo nei misteri della magia non mette dubbio. La magia antica ed eroica era la sua fonte d'ispirazione. Si dice che fu accusato di aver tradito e profanato i misteri, portando sulla scena le lotte gigantesche, i lamenti sovrumani, le folli speranze di Prometeo. Le sue tragedie sono tutte a fondo magico, particolarmente il *Prometeo incatenato* e la trilogia *Laio*, *Edipo* e i *Sette contro Tebe* tratta da un'antichissima epopea, la *Tebaide*, alla quale seguiva un dramma satiresco, *La Sfinge*. Eschilo credeva con sacro entusiasmo all'origine magica di Tebe, fondata da Cadmo, esule dalla grande Tebe d'Egitto: della nuova Tebe costruitasi da sé all'armonia delle lettere primitive: di Tebe circolare e difesa da una cittadella quadrata, chiusa da sette porte come il cielo magico. Gran sacerdoti di magia sono pure i sette condottieri che, istigati da Polinice (« autore di molti litigi »), muovono all'assalto della sacra città; e il metallo dei loro scudi è istoriato di simboli. Non si dimentichi che l'odio tra i due figli di Edipo e di Giocasta *nasce da un sogno*.

Eschilo non è un greco puro. L'asiatismo oscura la sua mente. Egli stesso si doveva sentire un po' barbaro e meteco. Andava cercando giustificazioni di razza. Socrate compie il suo dovere di soldato come una dura necessità: Eschilo a Maratona e a Salamina combatte con furia disperata, combatte 'ostentatamente', combatte come *se avesse qualcosa da farsi perdonare*. Si potrebbe stabilire un parallelo tra il metechismo di Eschilo e quello di Apollinaire. « Il Meda lungichiomato e le selve famose di Maratona danno te-

stimonianza del suo valore », diceva l'epigrafe sulla tomba di Gela.

Le tragedie di Eschilo sono semplici, brevi, elementari. Ogni parola ha un'eco lunghissima. L'opera intera è avvolta di un vasto rombo. Queste antichissime, poetiche sonorità riecheggiano ancora all'orecchio di chi legge: recitate, le tragedie di Eschilo perdono il fumo asiatico e riescono stucchevoli ai più sopportanti. I folli desideri degli esteti non riusciranno mai a vincere la nostra buona, pacifica, fertile noia.

Eschilo dipinse l'aspetto spaventoso dell'universo, Sofocle dipinge l'aspetto spaventoso dell'uomo. Il velo della magia è caduto. Il fato domina ancora ma più per forza d'inerzia che per altro. Nelle tragedie del colonese appare un elemento nuovo: la pietà. E dietro a questa, per ordine di statura, l'intero repertorio dei bassi sentimenti umani.

Tutto l'interesse di Sofocle si accentra nell'uomo, come creatura operante e pensante. Nell'*Antigone* Sofocle esalta per bocca dei seniori tebani le virtù di questo suo personaggio prediletto, la sua intelligenza, il suo coraggio nel dominare le forze della natura. Dei e semidei non trovano credito nella mente di Sofocle, almeno come personaggi da presentare sulla scena. Una volta sola, nel *Filottete*, troviamo un semidio (Ercole) fra le *dramatis personae*.

L'*Antigone*, che fruttò al suo autore la prefettura di Samo, fa seguito alla vicenda dei *Sette contro Tebe*. L'idea di giustizia premessa da Eschilo, continua e si risolve nel patetico dramma del colonese. La colpa di Laio ha raggiunto le sue conseguenze estreme. Il diritto ha cessato di migrare. Apollo è placato.

Nota. Nietzsche ha riempito 223 pagine di caratteri fitti per scoprire come e perché è nata la tragedia, ma è capitato a lui come a Giacomo Eliacio Francesco Maria Paganel, il geografo distratto dei *Figli del capitano Grant*, il quale studiò con grande fervore lo

spagnolo, e quando se l'ebbe imparato ben bene s'accorse che aveva imparato il portoghese. *L'Origine della tragedia* è un discorso indiretto, un « dico a te nuora », una lunga divagazione sui due elementi ispiratori della poesia e della musica; ma essa è intesa meno a scoprire l'origine della tragedia greca e a determinarne la natura, che a fare da guida al dramma musicale di Wagner. Diciamo meglio: è un'astuzia da uomo innamorato, perché Nietzsche, quando scriveva *L'Origine della tragedia*, vedeva nel dramma musicale del suo 'grande' amico la forma definitiva e perfetta della tragedia iniziata dai Greci, arrivata alla completa fusione dell'elemento drammatico con l'elemento lirico. Occorre aggiungere che la speranza di Nietzsche sbagliava? Per misurare al millimetro l'errore di Nietzsche, basta pensare che Nietzsche credé di trovare la forma perfetta della tragedia greca nell'opera di Wagner, che è l'opera meno 'greca' che si possa dare. In un passo dell'*Origine della tragedia*, Nietzsche stesso si domanda con una certa quale venatura di dubbio se Goethe, Schiller, Winckelmann hanno veramente capito i Greci « per conto della germanità ». Da parte nostra domandiamo: e Nietzsche li ha capiti?... Lasciamo in sospenso per ora la domanda e riconosciamo che Nietzsche più tardi riconobbe il suo errore e ruppe con Wagner; ma perché prendersela con Wagner e non piuttosto con se stesso? In questo i satrapi della cultura occidentale sono stati colombiani, perché puntavano la prora a sud-est credendo di scoprire la Grecia e invece senz'accorgersene scoprivano un'altra cosa, come Colombo credé scoprire le Indie e invece senza saperlo scoprì l'America. Sono le 'altre' cose scoperte da Winckelmann, da Goethe, da Nietzsche i veri motivi d'orgoglio di questi ricercatori senza sguardo per l'est; quanto alla Grecia, essa è rimasta intatta e velatissima. Come prova dell'*inellenismo* di Wagner, noi diamo nel nostro scritto sulla danza l'assenza totale dall'opera di Wagner dello

spirito della danza, ma un'altra prova possiamo dare anche più semplice e suadente (la mia macchina aveva scritto « sudante »), che Wagner dà 100 per avere 10, mentre il Greco dà 10 per avere 100. Chi sa che un giorno non scopriamo l'orientalismo anche 'fisico' di Wagner, come or non è molto ci capitò di scoprire il germanismo anche fisico di Leone Tolstoj.

La Grecia si scopre 'quando meno te lo aspetti'. Aprendo una porta e trovando in 'quella' camera abbandonata un tirastivali in forma di lira. Si scopre nello smontare un giocattolo. Osservando l'aderenza perfetta di una scatola col suo coperchio e soprattutto con un coperchio 'non suo'. Si scopre guardando sul tappeto verde del biliardo tre palle di avorio riunirsi in una carambola perfetta. Nietzsche ha creduto scoprire l'origine della tragedia nel contrasto fra dionisiaco e apollineo, e non ha pensato che in questo contrasto l'oggetto manca e che nulla in Grecia può nascere che non nasca da un oggetto; non ha pensato che in quel Paese degli Oggetti diventato per virtù dei suoi artisti il Paese dei Giochi, è l'oggetto che genera lo spirito, non lo spirito che genera l'oggetto. Ha scambiato evidentemente la Grecia con i grandi paesi oscuri e religiosi dell'oriente: l'origine della tragedia con l'uovo che galleggia sulle acque.

Il compito di scoprire l'origine della tragedia Nietzsche lo avrebbe avuto di molto facilitato se avesse avuto la ventura che in questi giorni abbiamo avuto noi, di visitare il nuovo appartamento che la nostra amica Leda M. è andata a occupare in via Lima 48. Nella parte cosiddetta 'di rappresentanza' di esso appartamento, il gioco di due pareti è combinato così abilmente a quinta, che vedendolo abbiamo detto: « Qui può rinascere la tragedia ».

Solo i lettori sforniti di spirito e condannati a una serietà perpetua e stopposa (questa augusta madre della stupidità) scambieranno per spirito il grave e il profondo di questo spirito non 'spiritoso': coloro che

non sanno che il teatro non è in fondo se non un 'gioco di società'.

A questo gioco di società la Grecia offriva una scena naturale e preparata di tutto punto, sulla quale non era necessario porre dei cartelli « Qui la foresta di Birnam » oppure « Qui la casa di Brabanzio », perché oltre alla scena naturale la Grecia offriva ai suoi dilettanti tragedi anche il monte, il tempio, il mare, gli altri scenari e praticabili che potevano alternativamente servire per lo strazio di Prometeo, per il sonno delle Erinni, per le crisi isteriche di Elettra.

L'arte è la forma suprema della felicità - ma la felicità si pasce 'anche' dello spettacolo del male. Nei loro teatri a forma di conchiglia i Greci godevano del male rappresentato sulla scena, come una volta l'europeo si sentiva più 'al sicuro' leggendo nelle riviste illustrate dei fiumi 'senza letto' della Cina, che nel loro tragico bighellonare spazzavano via uomini e paesi.

Tutta la Grecia è a forma di conchiglia, chiusa con le spalle a occidente, le valve dei suoi porti aperte a oriente. Anche i primi teatri forse erano orientati a questo modo: le spalle a occidente, la bocca d'immissione della scena a oriente: onde viene il Male e la Tragedia.

TRAVESTIMENTO. Alcuni travestimenti sono un tentativo di appropriarsi mediante l'imitazione dell'aspetto fisico, anche le virtù della persona o del personaggio ammirato e da imitare, e celano l'ideale e inconfessato proposito di un totale trasferimento nel modello. Altri rispondono a un sentimento di pietà. Nel popolo della Toscana il figlio imita l'aspetto del padre morto, a fine di perpetuarne sopra se stesso il ricordo. Incontrai un giorno in una via di Firenze Ottonne Rosai diverso da come lo conoscevo, ossia barbuto.

Gli domandai perché, mi rispose che suo padre era morto e portava la barba. Omaggio fisico. Il figlio che metafisicamente è la tomba del padre, diventa del padre anche il monumento commemorativo. Altri travestimenti sono ispirati da una futile ambizione. Ma abbiamo noi il diritto di chiamarla futile? Tale essa appare a noi, esteriormente, alla luce del nostro giudizio preconcelto; ma per l'interessato 'essa è un motivo molto grave, una essenziale ragione di vita. Così quel tale che si travestiva da D'Annunzio; così Antonio D'Annunzio, fratello di Gabriele, che si travestiva da Gabriele; così quel personaggio dell'*Idolo* di Gerolamo Rovetta, che si travestiva da Giuseppe Verdi. Su questi tre 'imitatori' cfr. il mio libro *Dico a te, Clio*, p. 54.

Gli egizi travestivano i faraoni morti da dei affinché s'indiassero, e fondati motivi ci inducono a credere che l'indiamento avvenisse in maniera perfetta. Totanchamon dopo la sua morte fu travestito da Osiride, e la durissima punizione toccata ai violatori della sua tomba, attesta che per virtù di travestimento la forza del dio era effettivamente passata nel faraone.

Sotto il fascismo, alcuni fanatici si radevano completamente la faccia e il cranio, a fine di 'immussolinirsi' e acquistare per effetto di imitazione le virtù del dittatore. A questo proposito, e considerando il fascismo come un colossale e collettivo fenomeno di omosessualità (quale infatti è la dittatura) nel quale il dittatore rappresentava l'elemento attivo e il popolo l'elemento passivo, aggiungo che Mussolini, radendosi la faccia e il cranio, era riuscito, non so se consapevolmente o inconsapevolmente, a sembrare un colossale membro virile.

In Francia, sotto il Secondo Impero, molti francesi 'somigliarono' a Napoleone III. Lo stesso sarà avvenuto sotto Alessandro, sotto Cesare, sotto Carlomagno, da parte degli 'imitatores' fiduciosi nella magia della somiglianza. Prima della comune e uniforme faccia nuda, i parrucchieri parigini domandavano al clien-

te se voleva una testa da diplomatico, da militare, da banchiere, ecc.

Massimo Bontempelli mi dice la sua ripugnanza per le maschere e i travestimenti. È la ripugnanza che ispirano gli scontenti di sé, coloro che 'si vergognano' di sé, e non potendo mutarsi né annullarsi, si studiano di almeno sembrare diversi. Sentimento frequentissimo e di motivi evidenti. Leggete nel racconto di Maupassant, *Le Masque*, la storia di un vecchio parrucchiere per signora che per virtù di maschera continuava a vivere in ispecie di giovanotto. Interi popoli sono scontenti di 'quali' sono, e si sforzano mediante infingimenti e travestimenti di essere o almeno di apparire diversi. Tali i tedeschi. Sotto il fascismo anche gl'italiani si travestirono. Spesso l'architettura porta la maschera. In occasione dell'arrivo a Roma non ricordo più se di Hitler o di altro personaggio, la facciata della Stazione Termini fu mascherata con una facciata più 'moderna'. Per la Mostra della Rivoluzione, la facciata del Palazzo dell'Esposizione in via Nazionale, a Roma, fu mascherata con una facciata posticcia tra futurista e razionale. Anche di questi travestimenti architettonici è il movente la vergogna, perché i fascisti, uomini mascherati, si vergognavano della facciata modesta e vecchiotta della Stazione Termini, e della povera facciata neoclassica disegnata da Pio Piacentini. Del resto la maschera nell'architettura italiana è di antica e illustre tradizione. Molte chiese e molti palazzi, da San Giovanni in Laterano al palazzo Rucellai a Firenze, portano una facciata-maschera: espressione architettonica del 'cattolicismo' italiano, ossia della 'preoccupazione della facciata'. I protestanti (v. Mommsen) dicono che gl'italiani « mancano di anima ». Questa 'preoccupazione della facciata' rende difficile ogni smentita. Sintomatica nei palazzi milanesi del tempo di Piermarini (compiutissima civiltà) la mancanza di facciata e l'importanza della facciata 'interna'.

Giorgio de Chirico ha dipinto moltissimi autoritrat-

ti, ma in questi ultimi anni egli si dipinge ' travestito '. Di quale mutamento psichico sono indizio questi travestimenti?

Quando si dice « mascherata », s'intende cosa da burla: il mascherarsi invece è determinato da moventi molto oscuri e profondi. Si stenderebbe un catalogo grandioso ponendo in fila tutti i mascheramenti dietro i quali e gli uomini si nascondono che vogliono apparire diversi da come sono, e la natura, e il cielo, e gli dei che lo abitano. La mascherata è determinata soprattutto da motivi sessuali, e principalmente dalla volontà di mutare sesso. Leggiamo negli appunti di Goethe sul carnevale romano (*Viaggio in Italia*, vol. III, p. 166): « Ecco le maschere sempre più numerose sul Corso. Giovinetti travestiti da donna, attilati in costumi di festa col seno scoperto, audaci fino all'insolenza, sono di solito i primi a far la loro comparsa. Fanno carezze agli uomini in cui s'imbattono, trattano in confidenza e senza riguardo le donne come loro pari, si abbandonano in somma ad ogni licenza, come loro suggerisce il capriccio, lo spirito o la volgarità. Ricordo fra gli altri un giovanotto che sosteneva stupendamente (*non sono responsabile dell'italiano del traduttore*) la parte di donna appassionata e battagliera, che non c'era modo di calmare, e che continuava a bisticciarsi per tutto il Corso, apostrofando tutti, mentre i suoi compagni sembrava si dessero un gran da fare per ammansirla... Poiché le donne prendono altrettanto gusto a mostrarsi in abiti da uomo, quanto gli uomini in abiti da donna, non mancano anch'esse di acconciarsi nel popolare costume di pulcinella e non si può negare che, in questa figura, riescono oltre modo interessanti ».

Si arriva così al travestito per eccellenza: all'attore. L'isolamento nel quale era tenuto l'attore in vita e la sua salma nei cimiteri, era determinato più che altro, e per quanto si diano motivi diversi, dall'ambigua personalità dell'attore, dall'essere diverso egli come attore di come è uomo. La purezza e schiettezz-

za della personalità, qui sono garanzia del valore morale dell'uomo. Come fidarsi di uomo mascherato e travestito e accettarlo in società? Ma la ragione che determina l'isolamento dell'attore, è la qualità stessa dell'attore: la sua condizione fisiologica e psichica di tubo vuoto e trasparente, nel quale entra via via la personalità dei vari personaggi. Distruggendo o attenuando questa condizione, si distrugge o si attenua l'attore.

Da quando io ho ricordi, vedo la ribalta fra attore e uomo perdere sempre più di forza separante e consentire dannose infiltrazioni da una e l'altra parte. L'attore ha voluto diventare semplice, naturale, 'come nella vita', e per diventare più uomo è diventato meno attore; è decaduto. Conosco un pittore che per realismo intende la riproduzione millimetrica della natura nelle misure e fotografica nelle colorazioni. C'è ancora chi non sa che l'arte è mascherata (*masquerade*). Io quanto a me ho fatto in tempo a vedere attori che fuori di scena erano quello che ciascun attore degno di questo nome dovrebbe essere, ossia dei mostri. All'attore fuori di scena non ci si accostava - per paura, per la mostruosa diversità tra lui e noi. Non solo la faccia e il corpo erano mascherati, ma i gesti pure e la voce. Avete capito che è un *gestire mascherato*? Un *gestire* che fuori di scena *farebbe scappare*, come le braccia levate dello spaventapasseri fanno scappare gli uccelli. Quanto a *voce mascherata*, s'intende una cosa ben diversa dal parlare che porta fino all'ultima fila delle poltrone. Oggi l'attore io non lo sento e non lo vedo. L'attore *naturale* ha perduto la sua 'dimensione' di attore. Questo indebolimento spinto talvolta fino all'annullamento, più chiaro mi è apparso nella recente edizione del *Matrimonio di Figaro*, per contrasto al 'mascherismo' dei costumi e delle scene. Come tollerare in attore 'incostumato' viso e mani 'naturali'? Diventano particolari 'morti', come la faccia e le mani dipinte dell'icona, in mezzo all'argento che intorno brilla. Si dimentica che attore e cantante sono 'creature di scena', 'strumenti di

scena', e fuori di scena sono creature inassociabili e inavvicinabili. Traversavo pochi giorni sono nel corridoio dell'Adriano la folla degli spettatori, quando d'un tratto mi sentii alle spalle una voce mostruosa. Veniva fuori a grumi; scaturiva a fiotti di sangue spesso e caglioso, da una qualche parte del corpo sfornita solitamente di meati, come da coscia o dal palmo della mano; sboccava come vive palle di mota su dalla terra che si aprisse e dilatasse a bocca e labbra. Lì per lì mi fece pensare a un 'intubato' che parla, voce che uscisse attraverso il tubo che una volta si cacciava nella trachea del difteritico. Voce di cane che parla, di cavallo che parla - di una giraffa, questo unico animale perfettamente muto del creato, e che per un prodigio annunciatore di nuovo diluvio si fosse messo per la prima volta a parlare... Mi voltai gelato, e riconobbi un notissimo basso del Teatro dell'Opera, uomo-mostro in mezzo a uomini soltanto uomini; e d'istinto mi raggrinzii e scansai per lasciar passare quel mostro senza che mi toccasse: quel cantante nella sua piena 'dimensione' di cantante.

Non un millimetro quadrato di pelle dovrebbe rimanere nudo sulla superficie 'naturale' dell'attore. I costumi dei magazzini teatrali sono svaporati e hanno perduto ogni fascino di costume. L'abitudine li ha spenti e imborghesiti. I costumi della tradizione melodrammatica non si guardano più come costumi, e così le scene. Il Duca di Mantova vestito ancora da Duca di Mantova, potrebbe anche uscire a cantare la sua cavatina in giacca e calzoni, e non si avvertirebbe differenza. Il teatro aspetta scene e costumi che diano impressione di scene e costumi, ossia scene e costumi nuovi. Anche la vistosissima pittura di Mancini *non si vede più*. Un esempio di scene e costumi 'nostri' lo ha dato Giorgio de Chirico nelle scene e nei costumi dei *Puritani* (primo Maggio Fiorentino). Il tenore Lauri Volpi si rifiutò di indossare il costume disegnato dal pittore, ed entrò in scena nel vecchio costume tirato fuori dal magazzino del teatro, ossia *in borghese*.

se. Non continuate a domandare perché il teatro langue e si spegne. Che segno è la fine del carnevale? L'uomo non ha più voglia d'indiarsi, d'indiavolarsi, d'insovranirsi, d'insignorirsi?

UNITÀ. L'unità è il più grosso errore che l'uomo abbia mai inventato. Anche la Grecia presocratica si 'stordiva' nella ricerca dell'unità, ma là almeno l'unità ciascuno la cercava in una maniera diversa; e molte unità salvano dall'unità, come molti dei salvano da Dio. Oltre a ciò l'unità i presocratici la cercavano tra le cose 'a portata di mano'. (Meno Pitagora - il quale non era greco. Quanto ad Anassagora, la sua unità, il suo *nous*, può anche essere una specie di *élan vital*). Qui è la soluzione del problema: non avventurarsi oltre le cose a portata di mano. Regola prima delle cose d'arte. L'artista esperto sa che molte cose le quali, pensate, sembrano belle, alla prova dell'attuazione plastica risultano nulle. Se la verità c'è, essa non può essere se non ciò che si può esprimere plasticamente. Criterio di una vita *non inutile*. Guardarsi di traversare la frontiera del plastico. Ragione, in fondo, perché solo l'uomo europeo è *artista*. Ogni uomo diventa così l'*artista* della propria vita, e ogni vita un fatto plastico. Questa la 'profondità' dell'uomo greco, dell'uomo europeo. Profondità 'fisica'. L'uomo non europeo (indù) da non artista si avventura di là dal plastico, e cade nel vuoto - finisce per *vivere* nel vuoto. Strano! è

nel vuoto che gli uomini hanno collocato le più solide, le più solenni garanzie di se stessi, della loro vita, della loro sorte presente e avvenire. Non si tratta di negare l'infinito, non si tratta di sottrarsi all'infinito: si tratta di considerare l'infinito come una infinita continuazione di quello che è. Si tratta di non frapporre una soluzione di continuità tra quello che è e l'infinito. Si tratta di non pensare quello che chiamiamo finito, *diverso* da quello che chiamiamo infinito. Si tratta di non considerare l'infinito come un'altra cosa. La differenza tra l'uomo europeo e l'uomo non europeo, è che il primo considera l'infinito come una continuazione del finito e li pensa ambedue omogeneamente, e il secondo pone tra il finito, e dunque se stesso, e l'infinito un 'fiume di nulla'. Differenza radicale, che basta a spiegare la radicale differenza tra la sorte, in tutto e per tutto, dell'uomo europeo, e la sorte, in tutto e per tutto, dell'uomo non europeo. Tuttavia l'uomo europeo è *minacciato* dal non-europeismo. L'uomo europeo si trova continuamente al rischio di cadere nell'*assurdo* del non-europeismo. E cadere nel non-europeo è per l'europeo cadere in una specie di demenza. Mentre europeizzarsi è per il non europeo approdare al porto della ragione, e dunque alla sola felicità che quaggiù ci è consentita. Io speravo che l'uomo europeo, sollecitato e consigliato nei suoi giochi mentali dai giochi di verità che oggi propone la fisica, arrivasse finalmente a una condizione intellettuale del tutto sgombra di assurdo, simile alla condizione presocratica e più pura. E tanto più ero indotto a questa speranza in quanto da quasi cent'anni a questa parte molti uomini di pensiero e soprattutto molti uomini d'arte, e assieme gruppi di idee e gruppi di arti, preparavano e avviavano a un mondo sgombro di assurdo. Ma le mie speranze sono andate deluse. Gli stessi marciatori della libertà si sono fermati, spaventati dalla stessa libertà alla quale sospiravano, e sono ritornati sui propri passi, hanno ripiegato una volta ancora su l'Assurdo. E l'Assurdo torna a

mandare colonne di fumo nel cervello europeo. Abbandonare il certo per paura, e attaccarsi all'incerto per sicurezza! È dunque l'assurdo un elemento necessario alla vita dell'uomo?

MANCANZA DI UNITÀ. Ho letto *Pietà contro pietà* di Guido Piovene. Alcuni critici rimproverano a questo libro la sua mancanza di unità. Per me invece la mancanza di unità è il pregio di questo libro, meglio la testimonianza della sua « verità nel tempo ». L'« unità » di un'opera letteraria, dalla *Commedia* ai romanzi di Fogazzaro, era il riflesso nell'opera letteraria dell'unità esistente allora nel concetto dell'universo. Ma da un secolo a questa parte, l'unità del concetto dell'universo, per meglio dire 'quella' unità è venuta a poco a poco a mancare; e questa perdita dell'unità nel concetto dell'universo è a giudizio mio la vera e profonda ragione della crisi che così drammaticamente turba in questo nostro tempo la vita dell'umanità civile, crisi nelle arti, crisi nel pensiero, crisi nelle forme politiche e sociali, crisi nelle scienze, crisi nella stessa idea della giustizia (non vi pare grave che l'organizzazione delle leggi, che fino all'avvento degli Stati Totalitari era unica e comune a tutti i popoli civili, oggi sia diversa presso gli Stati Totalitari da come è presso gli Stati di regime liberalistico?). In un mio scritto sullo Stato, pubblicato nello scorso mese di giugno nella « *Illustrazione Italiana* » e destinato al libro *Dopo il diluvio* ideato da Dino Terra e composto collettivamente da un gruppo di scrittori, io dimostro l'assurdità e l'anacronismo che oggi rappresenta lo Stato, in quanto riflesso nella organizzazione della nazione di quel concetto unitario, conchiuso, monoteistico dell'universo che in passato era accettato da tutti e dunque vivo, ma oggi non è più accettato da tutti, non risponde più all'idea che noi abbiamo del-

l'universo, e dunque non è più vivo. Lo stesso dico dell'unità nell'opera letteraria che ieri rispondeva a un concetto vivo, ma oggi non è più se non l'imitazione di un concetto decaduto. Occorrono altre parole a spiegare perché oggi non si scrivono più romanzi nella forma unitaria e conchiusa della *Chartreuse de Parme*, dei *Promessi Sposi*, di *Madame Bovary*, e perché quegli autori poco illuminati che oggi ancora si esercitano a scrivere romanzi in 'quella' forma fanno opera pompiera cioè a dire morta? Aggiungo, ritornando al libro di Guido Piovene, che un'opera letteraria così schiettamente masochista, costituisce una preziosa rarità nella nostra letteratura anche presente: questa letteratura che non guarda mai di fronte, che ha portato l'eufemismo e il gesuitismo a una durezza granitica, e che mai ha mostrato di preoccuparsi dei propri visceri, comportandosi come gli angioletti che ignorano il dramma della ingestione, della digestione e della defecazione.

VENTO. Rabelais chiamava Avignone « città sonante » forse per le sue molte campane, forse per quella pazzia che vi porta il mistral, che noi chiamiamo maestrale e Strabone *melanboreo*. Sugli effetti demenziali del vento, ricordare un film intitolato *Vento* nel quale la tragedia degli uomini era causata dalla presenza continua e ossessiva del vento. Strabone e Diodoro Siculo asseriscono che il Melanboreo è così violento *che solleva le pietre e rovescia i carri*, ma se si fossero spinti fino a Trieste, avrebbero veduto effetti anche più portentosi del vento. Avevano ragione gli Psilli a dichiarare guerra al vento che aveva prosciugato le loro cisterne, stando a quanto dice Erodoto. Ma quello era vento del sud, il nostro Scirocco probabilmente o piuttosto il Ghibli o il Simun. Mossero dunque gli Psilli verso il sud con animo di vendicarsi del Vento, ma arrivati nel deserto il Vento am mucchiò tale quantità di sabbia, che li seppellì tutti. Si racconta che anche un nostro governatore di colonia fu in procinto di dichiarare guerra al vento, quando gli annunciarono che stavano per arrivare i Venti Alisei. « Fosse pure quaranta » esclamò quell'animoso governatore « siano presi vivi o morti ». Domandava Jarro do-

po la scoperta del Polo Artico fatta dal capitano Peary, che differenza c'è tra il polo e una latrina; e poiché nessuno rispondeva: « Nessuna » diceva Jarro « perché entrambi sono esposti a tutti i venti ».

VERITÀ. Segno della ritornata libertà in Italia (agosto 1943) è la riapparizione nei giornali della notizia falsa, come ad esempio la fuga di poi smentita e l'arresto di poi smentito dell'ex ministro degli esteri Galeazzo Ciano. Non che sotto il passato regime i giornali pubblicassero soltanto notizie vere: le notizie anzi erano tutte inquinate di falsità, ma tutte indistintamente, anche le più false, erano spacciate per vere e dirò meglio *imposte* come tali. Il difetto maggiore e la profonda immoralità dei regimi assolutisti come di ogni condizione assolutista, è il principio della 'verità unica'. Mentre si sa che la verità umana, la verità nostra, la verità 'vera' è fatta di vero e di falso: più di falso che di vero.

VICINANZA. Canta Angelo Poliziano nel LXXII dei suoi Rispetti Spicciolati, sotto il titolo *Aspettar Tempo*:

La notte è lunga a chi non può dormire,
Ma ancora è breve a chi contento giace;

e canta Carlo Baudelaire nel *Voyage*:

Ah! que le monde est grand à la clarté des lampes!
Aux yeux du souvenir que le monde est petit!

Meritava di esser segnalata questa inaspettata vicinanza fra due poeti peraltro così lontani uno dall'altro.

VITA. *Prima tappa (1904)*. I giornali sono pieni di guerra russogiapponese. Battaglia di Mukden nella corrispondenza di Luigi Barzini. L'« Illustrazione Italiana » dedica una pagina a colori alla fine dell'incrociatore *Variag*, che ha combattuto solo contro una intera squadra. Nivasio Dolcemare, con le mani fuori del lenzuolo, regge per i margini il grande fascicolo di carta patinata. Ecco come nascono gli errori: i grandi errori della Storia. « Le mani fuori del lenzuolo » ha generato l'idea che Nivasio Dolcemare è a letto. Errore. Nivasio Dolcemare non è a letto ma dal parrucchiere e il lenzuolo di cui qui si parla non è il lenzuolo nel quale l'uomo ogni sera si avvolge per allenarsi al sudario che un giorno lo avvolgerà per sempre, ma il lenzuolo in mezzo al quale il parrucchiere isola la testa del cliente come uno scoglio in mezzo al mare spumeggiante, per lavorarsela con comodo e a dovere. L'incrociatore morente ritratto in mezzo alla pagina nell'atteggiamento del cervo circondato dai cani, ha quattro fumaioli altissimi dai quali l'anima se ne va in forma di vapore leggero, e Nivasio pensa che la nave sbanda meno per i colpi del nemico che per colpa di quei quattro fumaioli sproporzionati che gli hanno fatto perder l'equilibrio. (L'accostamento colpi-colpa è fatto di proposito). Del resto perché no? Come noi per abbandonarci al sonno pieghiamo la guancia sul guanciale (guancia-guanciale idem come sopra) così le navi per riposare dovrebbero piegare il fianco sull'acqua che è il loro guanciale, e di notte i mari lisci e tranquilli sarebbero pieni sotto la luna di navi coricate che galleggiano con la chiglia e le antenne orizzontali. Nivasio ora macina pensieri da ingegnere navale. Immagina delle navi senza fumaiolo (il principio del nostro secolo è l'epoca dei Senza: carrozza senza cavalli, telegrafo senza fili, mentre in altro senso del senza moriva per parte sua l'epoca delle romanze senza parole) e con degli scacciafumo orizzontali sui fianchi ripiegati indietro come i moncherini delle foche, nelle quali immaginazioni si può an-

che riconoscere il principio della forma aerodinamica. Ma non bisogna farci caso: sono immaginazioni 'da stazione dal parrucchiere'. Le idee più assurde, più straordinarie, più acute altresì ci vengono mentre siamo sotto le mani del parrucchiere. Effetto della posizione costretta e del *principium tormentorum*. In fondo noi che scriviamo le nostre idee sarebbero molto più folgoranti se ci abituassimo a lavorare in posizione di tortura, ritti su un piede solo come gli uccelli da ripa oppure agganciati per le gambe alla traversa di un'altalena; e a letto, per far più belli e soprattutto più rari i nostri pensieri, mai dovremmo cedere alla tentazione di scioglierci da una posizione incomoda per passare a una posizione comoda, perché libertà e comodità 'imborghesiscono' il pensiero. La condizione migliore per generare pensieri forti è quella di San Lorenzo sulla graticola, solo che la graticola non basta ma bisogna anche saper pensare. D'un tratto un'ombra oscura lo sguardo di Nivasio Dolcemare: con un colpo di pettine il parrucchiere gli ha ribaltato il ciuffo sugli occhi. Nel buio dei suoi capelli (« come una Maddalena » pensa Nivasio Dolcemare) i pensieri gli si fanno più fitti e puntuti, una densa foresta di pensieri che buttano scintille, di pensieri- straccastrucche. Nivasio Dolcemare associa i suoi pensieri alle straccastrucche, che in quel tempo erano caramelle avvolte in una carta la quale, svolta, accendeva un piccolo gioco pirotecnico. Poi la forbice altrettanto repentinamente recide il ciuffo e la luce ritorna negli occhi di Nivasio Dolcemare. Che è quel bell'adolescente che gli sta di fronte, il viso bianco e opaco, gli occhi pensosi nell'ombra delle orbite, la densa capellatura che scende a onde nere e turchine sulla pallida fronte? Una ghirlanda di fiori dipinti in diagonale dissimula la frattura dello specchio. Nivasio sente un profondo intenerimento, un profondo compiacimento di sé come se latte tepido e dolce gli si spandesse nelle vene. Torno torno la bottega del parrucchiere scintilla di specchi che si moltiplicano uno nell'altro. Lo stesso

profumo delle lozioni, il fiato dei vaporizzatori in azione soccorrono. È principio d'estate. È sera che dolcifica il giorno. D'un tratto si accendono le luci nella città. Si odono le voci dei passanti, scorrono garrule voci femminili tra lo scampanio dei tram e il te-te te-te delle prime vetture senza cavalli. Nivasio Dolcemare si vede 'così' come ora si vede in quello specchio screziato sotto i fiori dipinti, si vede nel suo avvenire di musico, i successi, le donne e un amore che è una variante più bella dell'amore di Wagner per Matilde Wesendonk. (*Cala il sipario*).

Seconda tappa (1924). Nivasio sta seduto sul divano accanto a Matilde. Costei non è l'allor sognata variante di Matilde Wesendonk e del resto non sarebbe il caso, considerato che nel maggio del 1915 Nivasio Dolcemare ha abbandonato la musica e si è dedicato alle lettere. (Quello che Petrolini diceva per ischerzo che « me mi ha rovinato la guerra », per Nivasio Dolcemare musicista è una seria realtà perché la guerra del 1915-1918 ha veramente rovinato il suo destino musicale). Nivasio e Matilde tacciono ma fino a pochi minuti prima Nivasio teneva a Matilde discorsi fittissimi, i quali del resto non erano se non la continuazione di molti altri discorsi altrettanto fitti e di tante passeggiate fatte assieme per le strade e i parchi cittadini, e di tante lettere scritte col cuore palpitante nel cuore della notte. Ma arrivato è il silenzio tanto desiderato, tanto temuto, e Nivasio Dolcemare sente con una certa quale apprensione (cui manca però ogni senso di sorpresa, tanto sperimentata è ormai la sua irrimediabile timidezza) che il momento è per scoccare del primo bacio. Ecco infatti che Matilde ha come un deliquio e si abbandona sul petto di Nivasio (lasciare l'iniziativa a Matilde è sì effetto della timidezza di Nivasio e della sua persistente incertezza di come e quando certe cose vanno fatte, ma è anche un'astuzia perché come già in Stendhal, anche in Nivasio Dolcemare la timidezza si è trasformata in arte, e meglio ancora in un'arma di cui Nivasio si ser-

ve con ipocrisia e abilità); e anzi più che abbandonarsi Matilde si butta sul petto di Nivasio, tanto che Nivasio è costretto a piegare indietro la testa e a poggiarla per sostegno al muro; nel qual momento egli sente al sommo dell'occipite una strana impressione di freddo, quasi tra cute e muro non si frapponga protezione di capelli. Nivasio Dolcemare rimane pensoso e il suo primo bacio con Matilde è funestato da questo sospetto: « Sono calvo? ». (*Cala il sipario*).

Terza tappa (1943). Nivasio Dolcemare scende il viale intenebrato e ogni tanto rallenta il passo e con piede sospettoso cerca il dislivello tra il marciapiede e la strada. Nei pressi della sua abitazione una voce d'uomo gli dice nel buio: « Scusi, che me la daresti una mano per mettermi questa valigia in ispalla? Vengo dalla stazione e non ce la faccio più a portarla a mano ». Nivasio Dolcemare riconosce nell'ombra un militare fermo accanto a una grossa valigia e si avvicina per dargli l'aiuto richiesto. Mentre Nivasio Dolcemare si china sulla valigia, il militare fa scattare una lampadina tascabile e avendo illuminato il viso di Nivasio Dolcemare, ha una esclamazione di sorpresa: « Oh... allora... ». Inutile dire che per reazione alla sorpresa del militare, Nivasio Dolcemare cerca di tirar fuori quanta più forza può, e a rischio di buscarci un'ernia afferra la valigia pesantissima, la strappa da terra, la solleva con slancio magnifico fino alla spalla del militare. (*Cala il sipario*).

Tre tappe nella vita di Nivasio Dolcemare. Quale trasformazione da tappa a tappa! Com'è però che queste trasformazioni Nivasio Dolcemare le ha conosciute ogni volta da segni esteriori? Nel buio quel militare aveva chiesto aiuto a un passante, ma veduta la faccia del passante, aveva rifiutato l'aiuto di un vecchio. Ma questo vecchio chi è? Nivasio Dolcemare non si sente diverso da quella sera che sulla poltrona del parrucchiere reggeva la morte del Variag in mano. E se diversità c'è, è perché Nivasio Dolcemare ora si sente più agile, più sciolto, più libero e disposto a cammi-

nare sui muri. *Di che si tratta dunque? Nivasio Dolcema credeva di essere un uomo solo e invece è 'due uomini': uno se ne va e l'altro rimane. E sente che un giorno, forse prossimo, uno dei due arrivato alla fine delle forze si coricherà a terra e rimarrà, e l'altro che è il solo che lo interessa, il solo che lui 'conosce', continuerà il suo libero e forte camminare. E allora potrà dare sfogo veramente alla sua voglia di camminare sui muri, e nonché sui muri ma sopra i monti ancora e dentro la terra, nel cielo e fra le stelle e potrà dar corso finalmente a questo bisogno di grande libertà che gli urge dentro e d'infinito amore, che altre parentele, altre amicizie, altri amori gli si apriranno: tutte le parentele, tutte le amicizie, tutti gli amori di questo e degli altri tempi, di questo e degli altri mondi.*

VOLONTÀ. Possiamo esercitare la nostra volontà su alcune parti del nostro corpo e su altre no: possiamo muovere una gamba o un braccio, chiudere gli occhi o chinare la testa, ma non possiamo volontariamente accelerare i palpiti del nostro cuore, ritardare la circolazione del nostro sangue, fermare la secrezione della nostra tiroide. Così fino a oggi. In un prossimo avvenire però la volontà dell'uomo si potrà esercitare anche su quelle parti del nostro corpo che finora funzionavano per proprio conto e indipendentemente dalla nostra volontà. Questo allargamento del campo della volontà avrà una grandissima importanza per la nostra salute, varrà a stabilire un equilibrio perfetto tra la nostra vita di relazione e quella neurovegetativa e l'uomo diventerà veramente il medico di se stesso. Da quanto hanno riferito i giornali, uno studioso italiano, Dino Galardi, dopo vent'anni di studi e di esperimenti biofisiologici, avrebbe trovato il modo per l'uomo di « agire volontariamente e utilmente sulla

vita neurovegetativa. Vale a dire a trovare il rapporto fra psiche e organismo ». Quanto al modo di arrivare a questo risultato, pare che esso consista in uno sforzo muscolare *nuovo*. I giornali non hanno detto che cosa sarà di preciso questo sforzo muscolare nuovo, ma noi possiamo immaginarlo. Basta ricordare alcuni sogni di paura. Nel sogno un pericolo c'incalza, ci stringe, ci è sopra. Ogni via di scampo è preclusa. Allora noi ci raccogliamo in un riconcentramento straordinario, ci chiudiamo in una specie di 'preghiera' fervidissima ma tutta di nervi e di muscoli e nullamente mentale, scopriamo e tiriamo i fili di alcune facoltà così rare in noi da esserci sconosciute, e alla fine, per effetto di questo straordinario riconcentramento, sentiamo nascere in noi una possibilità 'nuova', e piano piano c'innalziamo a volo sul pericolo superato. Ora si tratta semplicemente di ripetere anche da svegli questo riconcentramento straordinario, formulare anche da svegli questa 'preghiera' di muscoli e di nervi, scoprire e impugnare anche da svegli i fili di quelle nostre facoltà rarissime così da sortirne anche da svegli quegli effetti straordinari. Ottenuto ciò, vedremo uomini fermarsi per istrada a capo chino, giunte le mani e come oranti, e indi a poco sollevarsi a volo e sparire dietro il tetto delle case simili a leggeri involucri di gomma in forma d'uomo gonfi di gas sottile. Non era già noto del resto che la fede *muove le montagne*? Sulle straordinarie possibilità che nell'uomo crea la paura, Apollinaire ha scritto una delle novelle più poetiche di *Hérésiarque et Cie*. Un uomo mentre sta con l'amante è sorpreso dal marito, e la sua paura è tale che riesce *a entrare nel muro*. Da quel giorno il marito geloso si mette a perseguitare il rivale e poiché condizione *sine qua non* per entrare nei muri è di essere nudi, e nudo infatti era costui quando fu sorpreso, egli ormai non si consente altro vestimento di una veste da camera e un paio di ciabatte da poter buttare via alla svelta. Appena sente avvicinarsi il suo persecutore, l'amante si spoglia in un

fiat, s'incolla nudo al muro più vicino e per effetto di uno straordinario sforzo di volontà vi penetra. Arriva il geloso come un toro fumante, non trova se non quei vuoti indumenti per terra e si allontana deluso e perplesso. Una notte però, mentre costeggia il muro di un giardino, l'amante sente d'un tratto arrivare il marito dal fondo della strada. Butta via veste da camera e ciabatte, s'incolla al muro ma *non fa a tempo a entrarci completamente*. Il marito sopraggiunge e sul muro, presso la vestaglia e le ciabatte abbandonate, simile alla traccia di un affresco sbiadito, simile a un pesce che torna al fondo, scorge la forma pallida di un uomo, il suo rivale, l'amante di sua moglie, e in fretta, pam pam pam pam pam, gli caccia all'altezza del cuore cinque pallottole di rivoltella. Allora, e mentre il fumo si dissipa, l'uomo pallido sul muro impallidisce anche più, e a poco a poco sparisce. Un esempio di supervolontà troviamo anche nella *Nuova Colonia* di Luigi Pirandello, quando la Spera alla quale i coloni vogliono strappare il figlio dalle braccia, riesce con un prodigioso sforzo di volontà a trasfondere la sua propria passione alla terra, e la terra, questa madre più grande, accogliendo l'invocazione della madre più piccola, comincia a fremere e a squassarsi, finché l'isola si schianta e sprofonda nel mare. Esempi di volontà operante anche su organi che di solito non obbediscono al nostro volere, erano noti anche a me. A Parigi, una sala adibita a spettacoli per uomini soli, offriva anni sono un singolare esperimento intitolato *Par la force de la volonté*. Si trattava di questo. Sul palcoscenico un uomo (l'operante) era seduto nudo su una sedia, le mani legate ai braccioli. Di fronte a lui, ma a qualche distanza, una donna egualmente nuda era coricata su un divano, perfettamente immobile e indifferente, così da non influire affatto né sulla psiche di lui, né sul suo sistema nervoso. L'operante fissava con profonda intensità la donna nuda ed entrava in istato erotico, finché solo, senza contatto né attecimento, e con la sola forza della

volontà, arrivava all'eiaculazione. Altro esempio di volontà operante su parti del corpo che di solito non obbediscono al nostro volere, ci è fornito dal cosiddetto *Pétemane*. Questo artista d'eccezione che aveva la straordinaria facoltà di comandare ai gas raccolti nella propria massa intestinale, si esibiva molti anni sono nei varietà di Parigi e operava così. Entrava in scena vestito di un giacchetto che gli arrivava a fil di reni, si sedeva di schiena al pubblico, e accompagnava i valzer, le mazurche e le polche eseguite dall'orchestrina, con un brillante contrappunto di quei crepiti che Luigi Pulci nel *Morgante Maggiore* chiama indifferentemente pordici o pordane. Nel 27° fanteria di linea, nel quale ebbi l'onore di militare durante la Grande Guerra, conobbi un soldato di nome Maggi il quale accelerava o ritardava a volontà i palpiti del proprio cuore, o anche li fermava. Maggi pensò di servirsi di questa straordinaria facoltà per farsi riformare, e a questo fine marcò visita e si fece esaminare dal capitano medico del reggimento, il quale, riconoscendosi incompetente davanti a quel prodigio, mandò il soldato Maggi in osservazione all'Ospedale Maggiore di Bologna. Finalmente, e dopo molte e lunghissime prove che per poco non lo spedirono al Creatore (il suo genio esibizionista lo spingeva a strafare) il soldato Maggi, come egli stesso diceva nel suo linguaggio paesano, fu « mandato a casa ». Ma il soldato Maggi non comandava soltanto al proprio cuore: comandava anche al proprio membro virile. Tanto interesse suscitò nel reggimento questa singolare facoltà del soldato Maggi, che il colonnello stesso volle vedere con i propri occhi l'esperimento meno essenziale ma più suggestivo, e a questo fine convocò in sua presenza il soldato Maggi.

All'ordine di « attenti! » lanciato dall'aiutante maggiore in prima, il soldato Maggi si sbottonò i calzoni e tirò fuori con una certa quale riluttanza il suo membro virile in condizione di umiliatissimo allumacamento. « Uno! » ordinò il colonnello, e a quest'ordine il

membro del soldato Maggi fece il primo e timido movimento di erezione. « Due! » disse il colonnello, e il membro del soldato Maggi salì a mezz'asta. « Tre! » disse infine la voce stentorea del colonnello, e il membro del soldato Maggi, perfettamente ubbidiente, si rizzò orgoglioso nella sua maestà priapescas. Poi, ai successivi ordini del colonnello, che stentava a pronunciarsi tanto era il riso che lo scoteva e assieme scoteva gli ufficiali del reggimento schierati per grado, il membro del soldato Maggi ritornò in tre tempi alla posizione di riposo. Oltre alle sue superpossibilità fisiche, il soldato Maggi era individuo anche psichicamente singolare. Era grafomane e autore di lunghissimi scritti, improntati a un surrealismo per così dire naturale; perché sebbene fosse quasi analfabeta, la fantasia contenuta in quegli scritti superava di gran lunga quella di un Hoffmann, di un Achim von Arnim, di un Lautréamont. Anche il suo linguaggio era stranissimo e parlando con lui si aveva l'impressione di parlare non dico con un uomo di un'altra razza e di un altro paese, ma addirittura con un abitante di un altro pianeta. Le nuove possibilità volitive date da Dino Galardi all'uomo non recheranno anche nuovi turbamenti alla sua psiche? Io non lo so ma lo temo. E credo che sarà molto difficile e delicato arrivare a un esercizio 'naturale' e 'normale' della volontà, in quelle parti del corpo nelle quali la volontà finora non ha potere diretto; perché insomma si tratterà in gran parte di compiere 'volontariamente' alcuni movimenti che l'uomo finora compie in istato o di rabbia, o di crisi isterica, e comunque in condizioni anormali. Verrà anche a sparire quello che si può chiamare « la fantasia del corpo ». Vicino al caso del soldato Maggi è da ricordare il caso di Napoleone il quale si addormentava e si svegliava a volontà, e a simiglianza del soldato Maggi poteva fermare i palpiti del suo cuore. Al pari di Napoleone anche Massimo Bontempelli può addormentarsi e svegliarsi a volontà. È da notare che quando entrerà nella fase pratica, la scoperta di Dino

Galardi costituirà l'attuazione fisica di ciò che per Arturo Schopenhauer non era se non un fatto metafisico. E sarà bello vedere l'uomo che muore perché « rinuncia alla volontà di vivere », e prima di morire ferma i suoi organi vitali, come uno spegne la luce prima di uscire di casa.

voti. Ai capelli e alla barba si riconosceva un potere magico e grande importanza avevano questi attributi pelosi nei voti del Medio Evo. Benedetto XIII, tenuto prigioniero in Avignone, giura di non radersi la barba in segno di afflizione finché dura la sua prigionia. Harald Arfagri promette di non farsi tagliare i capelli prima di aver conquistata tutta la Norvegia (*Haraldarsaga Harfraga*, cap. 4). È alla rapidità delle sue conquiste che si deve la faccia glabra di Napoleone? È certo in ogni modo che radendosi i baffi e la barba Napoleone si era fatta una faccia romana, cioè a dire 'imperiale', perché la barba presso i Romani era cosa da barbari (barba: barbari). Anche in questo Napoleone era neoclassico. Lumey fece voto di non radersi la barba in vista della vendetta per l'uccisione del conte di Egmond, e questo del capo dei *gueux* passa per l'ultimo esempio di voto peloso. Ma è un errore. Giovinetta e malata di peritonite, colei che ora è mia cognata fece voto dei suoi capelli alla Madonna, e la chioma della giovinetta risanata è tuttora esposta nella chiesa dei Crociferi, a Roma. Barba di afflizione può esser considerata anche la barba che si lasciò crescere Guglielmo II nel suo esilio di Dorn. Ma ecco un esempio più probante di voto peloso. Dopo il fiasco di *Madame Butterfly* alla prima rappresentazione, Tito Ricordi, l'ultimo di questo nome che diresse la famosa casa editrice, fece voto di non più radersi la barba finché durava l'avversa sorte, e non tornò alla sua faccia glabra se non dopo la

'riabilitazione' di *Madame Butterfly* al « Grande » di Brescia. Più frequenti dei voti pelosi sono i voti alimentari. Il primo cavaliere ammesso da Filippo di Mézières nella sua *Chevalerie de la Passion*, era un Polacco che da nove anni non si era seduto né per mangiare né per bere. Bertrando du Guesclin era sempre disposto ai voti di questo genere. Quando un guerriero inglese lo sfida, il conestabile dichiara in nome della Santa Trinità che mangerà soltanto pane inzuppato nel vino, finché non avrà vinto l'avversario. Una altra volta giura che non mangerà carne e non si spoglierà prima di aver preso Montcontour. Un'altra volta ancora dichiara che non mangerà affatto prima di essersi incontrato con gl'Inglese, e non pensa evidentemente allo stato d'inferiorità nel quale verrà a trovarsi per denutrizione. Inutile dire che i voti alimentari sono tuttora intensamente praticati, e non penso nel dire questo al digiuno religioso. Il voto implica una privazione alla quale ci si sottomette per stimolare il compimento dell'azione promessa, ma ci sono anche i voti di 'autopunizione'. Mia nonna, che era casta quanto era bella, ebbe da sposa un pensiero impuro per un giovane ufficiale della marina del re di Sardegna, e per punirsi di quel peccato mentale fece voto di non mangiare più maccheroni. Morì vecchissima senza aver più assaggiato quel suo cibo prediletto e mostrando d'altra parte che non aveva letto i *Promessi Sposi*. Perché se avesse letto i *Promessi Sposi*, avrebbe imparato che da un voto ci si può anche sciogliere.

ZAMPIRONI. Quei piccoli coni di polvere insettifuga che si bruciano la sera nelle camere per stupefare le zanzare e renderle incruente; gli zampironi, altrimenti detti « sonni tranquilli », che si consumano in accensioni e fumate intermittenti e danno idee di minuscoli vulcani in istato di eruzione; gli zampironi si chiamano così dal nome dell'inventore Gio Batta Zampironi, che fondò il suo laboratorio in Mestre nel 1862. Per venti anni e più, dal 1922 al 1943, gli italiani furono educati all'ammirazione di ogni sorta di ammazzatori e al disprezzo di coloro che hanno operato per il bene dell'umanità; e il secolo decimonono, eccellentemente umanitario, fu chiamato con le parole stesse di Léon Daudet lo « stupido secolo decimonono ». I vent'anni sono passati e gli italiani possono tornare senza pericolo a disprezzare gli ammazzatori e a onorare i benefattori, compresi i minimi come Gio Batta Zampironi, il quale, per averci salvati dalla puntura delle zanzare in un paese così dovizioso purtroppo di questi ditteri crudeli, può a ragion veduta esser tenuto egli pure per un benefattore dell'umanità. Due anni sono un giornalista romano propose di abbattere alcuni monumenti « ottocenteschi » della capitale

e fondere col loro bronzo dei cannoni, e fra i monumenti da abbattere metteva anche il monumento a Terenzio Mamiani che non è di bronzo ma di marmo. Quel giornalista credeva probabilmente che le palle dei cannoni sono ancora di pietra, come quelle che da Castel Sant'Angelo sparava Benvenuto Cellini. A partire da quale grado di merito l'uomo è degno di essere perpetuato nel marmo o nel bronzo? Ora che i monumenti eretti dalla dittatura sono stati rimossi, si potrebbe sostituirli con monumenti a Gio Batta Zampironi e ad altri italiani modesti ma degni della nostra gratitudine. Un altro 'piccolo' benefattore è Pellegrino Artusi, autore di quella *Scienza in Cucina e Arte di mangiar bene* che negli scaffali delle librerie potrebbe vantaggiosamente sostituire i Discorsi del dittatore. Pellegrino Artusi è il nostro Brillat-Savarin e il suo libro, uno dei maggiori successi dell'editoria italiana, è scritto com'è naturale in un italiano molto saporito. Pellegrino Artusi salì in fama di grande cuoco a Firenze, ov'ebbe a rivale il grande Doney, ma era nativo di Forlimpopoli, in Romagna. Prima di morire, questo artista della culinaria lasciò una somma da destinarsi in premio al primo grande uomo che fosse nato entro un raggio di alcuni chilometri intorno alla sua città natale. Mancano poche centinaia di metri perché entro il raggio del Premio Artusi sia inclusa anche Predappio.

ZOOGRAFIA. Che la pittura non debba essere se non rappresentazione di creature viventi, è concetto antichissimo e radicatissimo, e ha informato di sé il verbo *zoografeia*, che in greco significa dipingere, e, letteralmente ossia rappresentare animali vivi (*zooa*). Questo concetto Michelangelo lo aveva innato in sé, non dedotto dalla parola greca, lui che non concepiva pittura se non come rappresentazione dell'uomo, e

del rimanente non dava se non accenni: un tronco d'albero, un sasso, una foglia. Pensiamo dunque quale rivoluzione reca nella storia dello spirito umano l'invenzione della natura morta: la rappresentazione di quei pochi oggetti raggruppati su una tavola, talvolta due mele, e che i più guardano con indifferenza, come una cosa qualunque e priva d'importanza. (Che la maggior parte delle nature morte sia cosa qualunque e priva d'importanza, non diminuisce il valore 'rivoluzionario' della natura morta). Pensiamo soprattutto alla rivoluzione che nella storia dello spirito umano reca la creazione della pittura astratta; della pittura che rappresenta non pure oggetti inanimati sì ma 'noti', sibbene cose che nella comune realtà non esistono. (Che la massima parte della pittura astratta sia cosa senza importanza, e gratuita, e stupida, non diminuisce il valore 'rivoluzionario' della pittura astratta). Un abisso è stato aperto nella storia dello spirito umano, e su questo abisso gli artisti - alcuni artisti, pochissimi - hanno gettato un ponte. Allora io capisco perché se mi volto indietro e torno a guardare la pittura *zoografica*, la noia di colpo mi paralizza e mi addormenta; e perché d'altra parte tanto amore io sento per il mondo 'di là dal ponte': amore tanto più grande, tanto più profondo, in quanto è tutto intimo e geloso.